

ಸಾಕ್ಷಿ

ಸಂಪಾದಕ : ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ

ಪ್ರಕಾಶಕರು : ಸಾಕ್ಷಿ ಮತ್ತು ಕವಿತಾ

ಸಾಗರ ಮುದ್ರಣ :: ಸಾಗರ :: ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ

ಪರಿವಿಡಿ :

ಬಿಡಿ ಪತ್ರಿಕೆ : ೫ ರೂ. ವಾರ್ಷಿಕ : ೧೫ ರೂ

ಮುದ್ರಕರು : ಸಾಗರ ಮುದ್ರಣ :: ಸಾಗರ :: ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ

ಮುನ್ನುಡಿ :

ಇಂದಿಗೆ ಎಷ್ಟು ವರ್ಷಗಳು ಸಂದುವು ಎಂಬುದೂ ಸರಿಯಾಗಿ ನೆನಪಿನಲ್ಲುಳಿಯದಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಅನಿಯತಕಾಲಿಕ 'ಸಾಕ್ಷಿ'ಯ ಪ್ರಥಮ ಸಂಚಿಕೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ, ಅನಂತರ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಚಿಕೆಯನ್ನು ಹೊರತರಬೇಕೆಂದು ಚಿಂತಿಸಿ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿ ಕೇಳಿದರೆ ಒಲ್ಲೆನೆನ್ನಲಾರರೆಂದು ನಂಬಿದ ಸಂಭಾವ್ಯ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಪತ್ರ ಬರೆದು ಬರೆದು, ಸಿಕ್ಕಿದಾಗ ಹೇಳಿ ಹೇಳಿ ಕೆಲವು ಸಲ ರೇಗಿ ನೀವೂ ಕೂಡಾ ನನ್ನ ಹಾಗೇ ಶೋಂಭೇರಿಗಳಾದರೆ ಹೇಗೆ ಎಂದು ಬಯ್ದು ಎಗರಾಡಿ, ಆ ಬಳಿಕ ನಾನೇ ಸ್ವತಃ 'ಸಾಕ್ಷಿ'ಯನ್ನು ಮರೆತುಬಿಟ್ಟು, ಅದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿ ಏನೋ ಸಾಧಿಸುತ್ತೇನೆಂಬ ಅನುಚಿತ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಪುರುಷಕಾರ ಭ್ರಾಂತಿ ನಿನಗೇಕೆ ಎಂದು ನನಗೆ ನಾನೇ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ, ಒಂದೇಸಮನೆ ಏನೇನೋ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಯೋಗಗಳು ಸಂಘಟಿಸಿ ಈಗ ಈ 'ಸಾಕ್ಷಿ'- 'ಅನಿಯತ ಕಾಲಿಕ' ವಾದದ್ದರಿಂದ ಅನಂತ ಕಾಲದ ಹೊಸದಿಗಂತಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಮೂರ್ತಗೊಳ್ಳಬಹುದೇನೋ ಎಂಬ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಟೀಕೆಗಳ ಸಮಂಜಸತೆಯನ್ನು ನಾನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾಗ– ಹೊಸ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಹೊಸ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ನಿಯತಕಾಲಿಕ ತ್ರೈಮಾಸಿಕವಾಗಿ, ಆದರೂ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ ಅಕ್ಟೋಬರನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತು ಈಗ ಈ ಡಿಸೆಂಬರಿನ ಚಳಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದೇ ತೀರುತ್ತೇನೆಂದು ಹಠ ತೊಟ್ಟುದನ್ನು ಕಂಡು ನಾನು ಕಂಗೆಟ್ಟು ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತನಾಗಿ ದೈವಲೀಲೆಯ ಮರ್ಮ

ಗುಹ್ಯಾತಿಗುಹ್ಯವಯ್ಯ ಎಂದು ಉದ್ಗಾರವೆತ್ತುತ್ತ, ಅಚ್ಚು ಶುರುವಾದಾಗ ಇದ್ದದ್ದು ಕೇವಲ ಎಂಟು ಪುಟಗಳಾಗುವಷ್ಟು ಒಂದೇ ಒಂದು ಲೇಖನವಾದರೂ ಈಗ ಮುಗಿಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಎಂಬತ್ತು ಪುಟಗಳ ತನ್ನ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ನೂರಿಪ್ಪತ್ತರ ವರೆಗೂ ಹಿಗ್ಗಿ ಹೀಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಅಕ್ಷಿವಿಷಯವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವುದು ಒಂದು ಪವಾಡವಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಲು ನನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತದೆ.

ಪವಾಡಗಳು ಕೆಲವು ಸಲ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳೆಂಬಂತೆ ಆಸ್ಫೋಟಿಸಿದರೂ ವರ್ಷವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅಂತರ್ಗತವಾಹಿನಿಯಾಗಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಹರಿದು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಲ ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಮೈದೋರುವಂಥವು. ಪವಾಡ ಎನ್ನುವುದರಿಂದಲೇ ಅದು ಒಳ್ಳೆಯದೋ ಅಥವಾ ಕೆಟ್ಟದ್ದೋ ಆಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ; ಎರಡೂ ಆಗಬಹುದು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಒಂದಾಗಿ ಅನಂತರ ಇನ್ನೊಂದಾಗಬಹುದು. ಪ್ರತಿರೋಧಗಳ ಬಾಹುಳ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಅಂತರ್ಮುಖಿಯೂ ಅಂತರ್ಗತವೂ ಆಗಿದ್ದು ಅಂತಸ್ಥ ಸತ್ವವನ್ನು ಬೆಳಸುತ್ತ ಸ್ವತ್ವದ ತಪಶ್ಚರ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ ಅಭಿಮಾನ ಈಗ ಬಹಿರ್ಮುಖ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಸಾರ್ವಭೌಮತ್ವವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಮುನ್ನುಗ್ಗುತ್ತಿರುವ ಈ ಪವಾಡ ತರಬಹುದಾದ ಸಮಾಧಾನದ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲೇ ಭೀಕರ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಬೀಜವೂ ಅಡಗಿದೆ: ತೆಂಗು ಬಾಳೆ ನೆಲ್ಲುಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯವಾದ ಅಂತಸ್ಥ ಜೀವನ ನೀರಾವರಿ ನಡೆದು ಕಳ್ಳಿ ಈಚಲು, ಜಾಲಿ ಕಾರಿ ಕಿಸುಗಾರುಗಳ ಕಿಸುಬಾಯೊಳಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು ಉಸುಬಿನಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗಬಹುದು; ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತ ಇರುವುದೂ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರತೊಡಗಿದೆ. ಇಂಥ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂಗೋಪನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾದವರು ಗುಂಪುಗೂಡುವುದು, ಒಂದು ಗುಂಪಾಗಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಚಿಂತನ ಭಾವನ ವ್ಯಂಜನ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಒಯಸಿಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ, ನೆಲಮಾಳಿಗೆಯೊಳಗೇ ಜೀವ ಹಿಡಿದುನಿಂತು ಬಿರುಗಾಳಿ ಮಳೆ ಮಿಂಚು ಸಿಡಿಲುಗಳ ಧಾಳಿ ಮುಗಿಯುವುದನ್ನೇ ಕಾಯುತ್ತ ನಿಲ್ಲುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಜರೂರಿನ ಕೆಲಸಗಳೆಂದು ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ಪವಾಡದ ಮೂಲವೂ ಇರಬಹುದು.

ಅಂಥ ಭಾವನೆಯ ಒಂದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗುವುದು "ಸಾಕ್ಷಿ"ಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ಉದ್ದೇಶದ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇರುವುದು ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ, ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದದ್ದರ ಉಪಾಸನೆಯಲ್ಲಿ, ಅನುಸರಣೆಯಲ್ಲಿ, ಅನುಷ್ಠಾನದಲ್ಲಿ. ಇದು ಜಗದುದ್ಧಾರ ಭಾವ ರೋಗವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಮೂಲ ವಿನಯವನ್ನು ಕಾದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ವಿಶುದ್ಧ ಬುದ್ಧಿಯ ಕೆಲಸ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಇಂಥ ಕೆಲಸಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡವನ್ನು ರಾಜಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬೋಧಭಾಷೆಯಾಗಿ ಮಾಡುವ

ಸಾಮೂಹಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಅದರ ಮೂಲಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುವಂಥ ನಮ್ಮಂಥ ಜನ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಂಥ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಸಮಾನವಾಗಿ ಬಯಸುವ ಜನ ಒಂದು ಗುಂಪಾಗುವುದೂ ಗುಂಪಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದೂ ಅನಿವಾರ್ಯ–ಇದು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕೆಲಸವೇ ಅಲ್ಲ. ಗುಂಪು ಕಳ್ಳರ ಗುಂಪೂ ಆಗಬಹುದು, ಒಳ್ಳೆಯವರ ಗುಂಪೂ ಆಗಬಹುದು—ಅದು ಯಾವುದು ಎಂಬುದು ಅದರ ಕೆಲಸದಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಿರ್ಣಯವಾಗಬಲ್ಲುದು.

ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯೋಪಾಸನೆಯಿಂದ ಯಾವ ಭಾಷೆಯೂ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಬೆಳೆಯಲಾರದು. ಆಗ ಬೇಕಾದದ್ದು ಒಟ್ಟು ಮನಸ್ಸಿನ ಕೆಲಸ. ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಭವಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಎಳೆಗಳೂ ಮೂಡುವಂತೆ, ಮಾನವ ಲೋಕದ ಜ್ಞಾನಸಾರವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೀರಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅಂತರಂಗದ ವಿಕಸನ, ಸಂಸ್ಕರಣ, ಸ್ಪಂಜೀಕರಣ ; ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಈ ಬಹುಮುಖ ಬಹು ಪದರುಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಾನುಭವ ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ತದ್ರೂಪಾಗಿ ಪಡಿಮೂಡುವಂತೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಿದಿಯುವ, ಕುದಿಸುವ, ಕುಟ್ಟುವ, ತಟ್ಟುವ, ಹಿಂಡುವ, ಹಿಂಜುವ, ನಾದುವ, ಲಟ್ಟಿಸುವ ಕೆಲಸ. ಇಂಥ ಕೆಲಸ ಎಷ್ಟು ನಡೆದರೆ ಅಷ್ಟು ಭಾಷೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲೆಳಸುವ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಯತ್ನವಿದು.

ಆದ ಕಾರಣವೇ 'ಸಾಕ್ಷಿ' ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮೇಲೂ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆಯ ಬಲ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಗುಂಪೊಂದನ್ನು ಕ್ರಮ ಕ್ರಮವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳಿಸುವುದರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಕೆಲಸ ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ಕಷ್ಟವಾದುದು; ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದುಃಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನಲೂ ಬಹುದು. ಈ ಕೆಲಸ ಕೇವಲ ಐದೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನೆರವೇರಲಿದೆ ಎಂಬ ಕನ್ನಡ ವೀರರ ಹೂಂಕಾರ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಮೊರೆಯುತ್ತಲಿದ್ದರೂ ಇದುವರೆಗೂ ಕೂಡಾ ಬುದ್ಧಿಯ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯದ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಜ್ಞಾನ ಭಾರವನ್ನು ಹೊತ್ತು ನಿಂತು ನಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ಅನೇಕ ತಲೆಮಾರುಗಳೇ ಕಳೆಯಬೇಕಾದೀತೆಂಬ ಸಹಜ ಅಳುಕಿನ ಜೊತೆಗೇ ಈ ಗುರಿಯನ್ನು ಕೊನೆಗೂ ಮುಟ್ಟಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದೋ ಏನೋ ಎಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ನಾವು ವಿನಯದಿಂದ ಆದರೆ ದೃಢಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಕೆಲಸದಿಂದ ಕನ್ನಡಗದ್ಯ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಯ, ಜ್ಞಾನ ಸಂಚಯದ ವಾಣಿಯಾಗಬಲ್ಲುದಾದರೆ ಅದರಿಂದ ಗದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿ ಕೃತಾರ್ಥವಾಗುವ ದಾರಿ ತೆರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ

ವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಹಾಗೂ ಜ್ಞಾನದ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಕೊಳ್ಳುವುದೋ ಅಷ್ಟಷ್ಟೂ ಅದು ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ್ದಾಗುವುದು. ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಮಗ್ರತೆ ಬರುವ, ಭಾವ ವಿಶಾಲವೂ ಆಳವೂ ಆಗುವ ದಾರಿ ಅದು. ಆ ದಾರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯೋಪಜೀವಿಯಾದರೆ ತನ್ನ ಬಾಲವನ್ನೇ ತಾನು ತಿಂದು ಬದುಕ ಬಯಸುವ ನಾಯಿಯ ಕಥೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದ ಕಾರಣವೇ ವಿಜ್ಞಾನ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಗಂಧ ಗಾಳಿ ಇಲ್ಲದ ಸಾಹಿತಿಯೇ ಆಗಲೀ ವಿಮರ್ಶಕನೇ ಆಗಲಿ ತನ್ನ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಸಾಫಲ್ಯ ಪಡೆಯುವುದು ಆಗದ ಮಾತು.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಸಾಕ್ಷಿ' ವಿಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಳಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಚಿಕೆ ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾದರಿಯೇನೂ ಅಲ್ಲ. ತೀರ ಸನ್ನದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಈ ಸಂಚಿಕೆಯನ್ನು ತರಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದ್ದರೆ ಇದು ಹೊರ ಬರುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ, ಯೋಚಿಸಿ ಬರೆಯುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, 'ಸಾಕ್ಷಿ'ಗೆ ಬೇಕಾದುದನ್ನು ಬರೆದು ಕೊಡಬಲ್ಲವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯದು. ಹಾಗೆ ಬರೆಯ ಬಲ್ಲವರಲ್ಲೂ ಕೂತು ಬರೆಯುವ ಸಂಕಲ್ಪ ಮಾಡಬಲ್ಲವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಇನ್ನೂ ಕಡಿಮೆ. ಕ್ರಮಶಃ ಆಗಬೇಕಾದ ಕೆಲಸ ಇದು. ಹಾಗಾಗಿ 'ಸಾಕ್ಷಿ'ಯ ನಿಜವಾದ ರೂಪ-ರೇಖೆ ಇನ್ನೂ ಮೂಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದು, ಈ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದಂಥದೇ ಆದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗ. ಓದಿ, ಮಥಿಸಿ, ಚಿಂತಿಸಿ ಲೇಖನ ಬರೆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ 'ಸಾಕ್ಷಿ' ಇದೆ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿಸಿ ತಕ್ಕ ಲೇಖಕರ ಬಳಗವನ್ನು ಹಾಗೆ ಕಟ್ಟಿ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯದೇ ಬೇರೆ ದಾರಿ 'ಸಾಕ್ಷಿ'ಗಿಲ್ಲ.

ಯಾವ ಲೇಖನವೇ ಆಗಲಿ, ಅದನ್ನು ಯಾರೇ ಬರೆದಿರಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ—ಪೂರ್ವಪಕ್ಷ, ಪರಪಕ್ಷಗಳ ಖಂಡನೆ ಮಂಡನೆಗಳ ಅಸಿಧಾರೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ರೂಪಿತವಾಗಿದ್ದರೂ—ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ನಿರಂತರವಾದದ್ದು. ಆ ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಕೂಡಾ ಇಷ್ಟೇ ಗಂಭೀರವಾದುದೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಅಂಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ರಾಗದ್ವೇಷ ವಿರಹಿತವಾದ ಸತ್ಯಸಂಶೋಧನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ 'ಸಾಕ್ಷಿ'ಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಸ್ವಾಗತವುಂಟೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ-'ಸಾಕ್ಷಿ'ಯ ಪರವಾಗಿ. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಅಹಂಕಾರಕ್ಕಿಂತಲೂ ದೊಡ್ಡದಾದುದು ಇನ್ನೊಂದು ಇದೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ಇಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಕೆಲಸವೂ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ನಡೆಯಲಾರದು.

ಲೇಖಕರ ಆಸರೆ ಹೇಗೆ ಅಗತ್ಯವೋ ಅದೇ ರೀತಿ ಕೊಂಡು ಓದುವವರ ಬೆಂಬಲವೂ ಇಂಥ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಒಮ್ಮೆ ಓದದೆ ಇದ್ದರೂ ಪರವಾಯಿಲ್ಲ, ಇಂಥ ಕೆಲಸ ನಡೆಯ ಬೇಕಾದದ್ದು ಎಂಬ ಅರಿವು ಮೂಡಿ ಈ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಬೆಂಬಲ, ಎಂದರೆ ಈ ಸಂಚಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಇದು ಮುನ್ನಡೆಯಲು ನೀಡುವ ಸಹಕಾರವಷ್ಟಾದರೂ ದೊರೆತರೆ ನಾವು ಕೃತಾರ್ಥರು. ಏಕೆಂದರೆ ಇದರಿಂದ ಬರುವ ಲಾಭ ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಇಲ್ಲ. ನಿಯತಕಾಲಿಕ ತ್ರೈಮಾಸಿಕವಾಗಿ 'ಸಾಕ್ಷಿ' ಹೊರಬೀಳುತ್ತಿರುವ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾದುದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಪತ್ರಿಕೆಯೇ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ಇರುವಾಗ ಅದರ ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸ ನಿಮ್ಮದಾಗುತ್ತದೆ. ಉದ್ದೇಶಘೋಷಣೆಗಿಂತ ಅದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಾವೂ ನೀವೂ ನೋಡುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರೇಯಸ್ಕರ.

ಸಾಗರ,
೩-೧೨-೧೯೬೭

ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ

ಪಿ. ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ

ರಸಾನುಭವ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ

ಭಾರತೀಯ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಕಲ್ಪಿತ ವಸ್ತುವೆಂದರೆ "ರಸ". ಈ ಪದವು ಪಾಕಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗಿ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಕ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಸೇರಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಇದರ ಅತಿ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಅರ್ಥವೆಂದರೆ " ರುಚಿ ". ಷಡ್ರಸಗಳು ಪಾಕಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಈ ಅರ್ಥದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಪ್ರಥಮತಃ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುವುದು.

ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಬೆಳೆದುದರಿಂದ ಈ ಪದವು ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ಸೇರುವಂತಾಯಿತು. ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಅಥವಾ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮೂಲಕ, ಅದರಲ್ಲೂ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೇ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳ ಕರ್ತರು ಇದರ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಅತಿ ಸಮರ್ಥವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥಗಳು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಮಥಿಸಿದಾಗ ರಸದ ಬಗ್ಗೆ ಬರುವ ಅಂತಿಮ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೂರು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು :- (1) ಅಲೌಕಿಕತ್ವ (2) ಸಾಧಾರಣತ್ವ (3) ಸುಖಪರ್ಯವಸಾಯಿತ್ವ.

ಅಲೌಕಿಕವೆಂದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲಾ ಅನುಭವಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಬೇರೆಯಾದ ಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳದ್ದೆಂಬ ಅರ್ಥ. ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದ ಅನುಭವವು ಮೂರು ಅವಸ್ಥೆಗಳ ಭೇದವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ: (1) ಜಾಗ್ರತ್ (2) ಸ್ವಪ್ನ ಮತ್ತು (3) ಸುಷುಪ್ತಿ. ಇವುಗಳ ಭೇದವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದಾದರೆ, (1) ಜಾಗ್ರದ ಅವಸ್ಥೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಅನುಭವಗಳಿಗೂ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಪ್ರಮಾಣ. ಈ ಅನುಭವಗಳ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಯನ್ನು ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸ ಬಹುದು. ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ಮೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯೂ ಉಂಟಾಗುವುದು. (2) ಸ್ವಪ್ನಾನುಭವವೆಂದರೆ, ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಗಳು ಉಪರತ ವಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಭವ. ಆದರೂ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಜಾಗ್ರದವಸ್ಥೆಯ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಪ್ನಪ್ರಪಂಚವೂ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚವೂ ಒಂದೇ. (3) ಸುಷುಪ್ತಿಯ ಅನುಭವವು ಇವೆರಡಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಮತ್ತು ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಉಪರತಿ. ಅನುಭವಿಸುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ "ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇನೆ" ಎಂಬ ಅರಿವೇ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಶೇಷ. ಜಾಗ್ರದವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಈ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

ರಸಾನುಭವವು ಈ ಮೂರರ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಕಲೆಯ ಜಗತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ವರೂಪಗಳಿಂದಲೂ ಭಿನ್ನ. ಜಾಗ್ರದವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ವಾಸ್ತವ ಅನುಭವದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಅನುಭವವು ಕರ್ಮೇಂದ್ರಿಯವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸು ವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಂದು ಕುದುರೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಕಾರನು ಚಿತ್ರಿಸಿದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸವಾರನೂ ಅದನ್ನೇರಲು ಉದ್ಯೋಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ವಸ್ತುಗಳು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಪ್ರಪಂಚದ ವಸ್ತುಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ ಈ ವಸ್ತುಗಳು ಮಿಥ್ಯೆಯೆಂಬ ಅನುಭವವಾಗಲೀ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳೆಂಬ ಅನುಭವವಾಗಲೀ ರಸಾನುಭವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ, "ಇದು ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರ"ವೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿದ್ದರೂ ಆ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಅನುಭವ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸ್ವಪ್ನದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ "ಇದು ಸ್ವಪ್ನ"ವೆಂಬ ಅನುಭವವು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಉಪರತಿಯಿಂದ ನಾಶವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾಶವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕರ್ಮೇಂದ್ರಿಯಗಳು ಪ್ರಚೋದಿತವಾಗುವುವು. ಇಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಲ್ಲ.

(ಪ್ರಚೋದನೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕಂಡುಬಂದಲ್ಲಿ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಏನೋ ದೋಷ ಇರಬೇಕೆಂದೆಣಿಸಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಅದು ರಸಾನುಭವದ ಸೂಚನೆಯಾಗದು.)

ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ತನ್ನತನವು ಮರೆಯಾಗುವುದೂ ಸುಷುಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ತಾನೇ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಸ್ತಂಭನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಉಪರತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಸುಷುಪ್ತಿಯ ಅನುಭವದ ಹಾಗೆ ಇದು ಏಕರೂಪ ಅನುಭವವಲ್ಲ, ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಅನುಭವ.

ಹೀಗೆ ಅವಸ್ಥಾತ್ರಯ ರೂಪವಾದ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಇವೇ ಅನುಭವದೊಡನೆ ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಲುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವೇ "ಅಲೌಕಿಕ" ಅಥವಾ "ಲೋಕೋತ್ತರ." ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ರಸದ ಅನುಭವವು ಅಲೌಕಿಕ.

ರಸಾನುಭವದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖನೆಂದರೆ ಸಾಧಾರಣತ್ವ. ಸಾಧಾರಣವೆಂದರೆ ಅನೇಕರಿಂದ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಲ್ಪಡುವಂಥಾದ್ದು ಎಂಬ ಅರ್ಥ. ಈ ಅನೇಕರು ಯಾರು ? ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪದವಾದರೂ ಇದರ ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ವಿವರಣೆಯು ಕಂಡುಬರುವುದು ಕಲೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಬರೆದ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲೆಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿರುವೆವು. ಆದುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಧಾರಣತ್ವದ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸುಲಭವಾಗುವುದು.

ಇಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿರುವರು : (1) ಕವಿ, (2) ಅನುಕಾರ್ಯರೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ದುಷ್ಯಂತ ಮೊದಲಾದವರು, (3) ಅಭಿನಯಿಸುವವರು ಅಥವಾ ನಟರು, (4) ಸಾಮಾಜಿಕರು ಅಥವಾ ಸಹೃದಯರು. ಸಾಧಾರಣವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೂ ರಸಾನುಭವವು ಸಾಧಾರಣ (= ಏಕರೀತಿಯ ಅನುಭವ) ಎಂಬುದು ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅರ್ಥ. ಅಂದರೆ, ದುಷ್ಯಂತ ಮೊದಲಾದವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸುಂದರ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಎಷ್ಟು ಮಂದಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರುವರೋ ಅಷ್ಟು ಮಂದಿಯೂ ಅದೇ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅಲೌಕಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುವರು. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಈ ರೀತಿಯ ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವವು ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜೀವಿಗಳೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಸೌಂದರ್ಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಮತ್ತು ಜಗವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಬಹುದಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾರದರ್ಶಕತೆ

ಯುಳ್ಳ ಮನಸ್ಸುಳ್ಳವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಅನುಭವ ಸಾಧ್ಯ. ಮನಸ್ಸಿನ ಈ ಗುಣವನ್ನೇ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಸಂಸ್ಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯುವರು. ಈ ಗುಣವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಸಮರ್ಥ ಸಾಮಾಜಿಕರನ್ನು ಸಹೃದಯರೆಂದು ಕರೆದಿರುವರು. ಸಹೃದಯನೆಂದರೆ ಸಮಾನವಾದ ಹೃದಯವುಳ್ಳವನೆಂದರ್ಥ. ಕವಿಗೆ ಉಂಟಾಗಿ ನಟರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವ ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಪಾಲುಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಹೃದಯವೇ ಸಮಾನ ಹೃದಯ. ಈ ಸಹೃದಯತೆ ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ವಯಸ್ಸು ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸವು ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರ ಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಈ ರಸವನ್ನು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಅನುಭವಿಸಲಾರರು. ಇನ್ನು ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಸ್ಥೂಲ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸುವಂತಿದ್ದು ಇಂತಹ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅಯೋಗ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು ; ಇಂಥವರು ಸಾಮಾಜಿಕರ ಮಧ್ಯ ದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅವರು ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು.

ಸಾಮಾಜಿಕರೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಈ ದೋಷವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಉಳಿಯುವವ ರೆಲ್ಲರಿಗೂ ರಸವು ಸಾಧಾರಣ. ಸಂಸ್ಕಾರದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ವಿವೇಚಿಸಿರು ವುದರಿಂದ ಅದರ ಶಕ್ತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿರುವ ಅನುಭವದಲ್ಲೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರಬಹುದೆಂದು ಪುನಃ ಹೇಳಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಮಾತಿಗೆ ಸಿಗದಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವು ಅನುಕಾರ್ಯರಿಗೂ ಸಾಧಾರಣ. ಅಂದರೆ ಅನುಕಾರ್ಯರಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ (ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದ್ಯ) ವಾಗಿರುವ ಅನುಭವವು ಸಾಮಾಜಿಕ ರಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕವಾಗುವುದು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ದುಷ್ಯಂತ ಮೊದಲಾದ ಅನು ಕಾರ್ಯರಿಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೂ ಅಲೌಕಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವುಂಟಾಗಿ ಶಕುಂತಳೆ ಮೊದಲಾದವರ ಬಗ್ಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆಗಳೂ ಉಂಟಾಗುವುವು. ಅಂದರೆ, ಈ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ (ಅನುಕಾರ್ಯ) ದುಷ್ಯಂತನಿಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೂ ರತಿಯು ಸಾಧಾರಣ ಭಾವವಾಗುವುದು. ಇದರಿಂದಲೇ ದುಷ್ಯಂತನ ರತಿಗೆ ವಿಷಯ ವಾಗಿದ್ದ ಶಕುಂತಳೆಯು ಸಾಧಾರಣ ರತಿಗೆ ವಿಷಯವಾಗಿ ತಾನೂ ಸಾಧಾರಣತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದುವಳು. ಇಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಯಾಗುವಳೆಂದಾಗಲೀ, ರಾಮನ ರತಿಗೆ ವಿಷಯ ವಾಗಿರುವ ಸೀತೆ ಅಥವಾ ಅರ್ಜುನನ ರತಿಗೆ ವಿಷಯವಾಗಿರುವ ದ್ರೌಪದಿ ಮೊದಲಾದ ವರಿಗೂ ಇವಳಿಗೂ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದಾಗಲೀ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿ ಅರ್ಥವಾದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಸವು ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾದ ನಂತರ ಅದೇ ರಸದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾವ್ಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಂತಾಗುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಶಕುಂತಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ದುಷ್ಯಂತನ ರತಿಗೆ ವಿಷಯವಾಗುವ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ

ಅಥವಾ ಸೀತೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ರಾಮನ ರತಿಗೆ ವಿಷಯವಾಗುವ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ – ಇವುಗಳು ಮಾಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕನಲ್ಲಿ ಪರದಾರಾಭಿಲಾಷೆಯಂತಹ ದೋಷಗಳ ಆರೋಪಣೆಗೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲದಂತಾಗುವುದು ಎಂದರ್ಥ.

ಸಾಧಾರಣತ್ವವು ಸಂಭಿಸುವ ಇನ್ನೆರಡು ಬಿಂದುಗಳೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಕವಿ. ಅನುಕಾರ್ಯನಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕವಾಗಿದ್ದ ರಸವು ಸೃಷ್ಟಿ ಸಮರ್ಥನಾದ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಉಂಟಾದಾಗ ಕಾವ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಕವಿಯ ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವದ ಅಂಶಗಳು ಇಂತಹ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಬಹುದು. ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದು ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವದ ಪ್ರಭಾವವೇ ಹೊರತು ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವದ ಪ್ರಭಾವವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಈ ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವವು ಸಾಮಾಜಿಕನಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಅನುಭವರೂಪವಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಅಲೌಕಿಕತೆಯು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು. ಸಾಮಾಜಿಕನ ಹಾಗೆಯೇ ಕವಿಯ ಅನುಭವವು ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತವಾದುದರಿಂದ ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಈ ಅನುಭವವು ಸಾಧಾರಣ. ಆದರೂ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರೇರಕವಾಗಿರುವ ಅನುಭವವು ಸಾಮಾಜಿಕನಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಅನುಭವವಾಗುವುದರಿಂದ ಅಲೌಕಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.

ಇನ್ನುಳಿದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ನಟ ಇವನು ದ್ವಿಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟನಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವೆಂದು ಹಿಂದೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾದ ಸಂಸ್ಕಾರವು ಇರಬೇಕೆಂದೇ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಸಂಸ್ಕಾರ ಶಕ್ತಿಗೇ ಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ರಸದಲ್ಲಿ ಇವನು ತಲ್ಲೀನನಾದರೆ ಅಭಿನಯವು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಇದರಿಂದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಉದ್ಬೋಧವನ್ನು ತಡೆದು ಬೇರೆಯವರ ಆನಂದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಅನುಕಾರ್ಯನ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಇವನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುವುದು. ಅಂದರೆ, ಸಾಮಾಜಿಕನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಯೋಗ್ಯತೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇವನಲ್ಲಿರಬಹುದಾದರೂ ಸಾಮಾಜಿಕನೂ ಇವನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾಲಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಾಗ ಸಾಧಾರಣತ್ವವು ಇವನಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಷಯವಾಗಿಟ್ಟು ರಸಾನುಭವದ ಈ ಮುಖವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ಆಗ ನಟನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಮೂರು ವರ್ಗದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಿದ ಸಂಬಂಧವೇ ಉಳಿಯುವುದು. ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ನಟನಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ವಿಪರೀತವಾಗಿ ಶ್ರವ್ಯದಲ್ಲಿನ ನಟನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿರುವನು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಕುಮಾರ ಸಂಭವದಿಂದ ಉದಾಹರಿಸುವುದಾದರೆ, ಪಾರ್ವತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತನಗಿದ್ದ

ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಂಧಿಸಿ ಆಕೆಯ ಮನಸ್ಸು ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ಕಾಲವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವ ಶಿವನ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವವು ಕವಿಗೆ ಉಂಟಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಇಂತಹ ಕಾವ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಬ್ಬನ ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿರುವುದು ಇನ್ನೊಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ. ಅಂದರೆ, ಶಿವನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೇವಲ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ವಿಷಯವಾಗಿರುವ ಪಾರ್ವತಿಯು ಇಂತಹ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕವಿಯ (ಅಲೌಕಿಕ) ಪ್ರೇಮಕ್ಕೂ ವಿಷಯವಾಗುವುದೇ ಸಾಧಾರಣತ್ವದ ಪ್ರಾರಂಭ. ಇದರಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾದ ಕವಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಯ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೂ ವಿಷಯವಾಗುವುದು ಸಾಧಾರಣತ್ವದ ಅಂತ್ಯ. ಅಭಿನಯದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆಯೇ ಶಿಲ್ಪ ಸಂಗೀತ ಮೊದಲಾದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮೇಲೂ ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ (1) ಶಿಲ್ಪಿ (2) ಅವನಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಡುವ ಲೌಕಿಕ ವಸ್ತು (3) ಶಿಲ್ಪ (4) ಪ್ರೇಕ್ಷಕ—ಸಾಧಾರಣತ್ವಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ಆಶ್ರಯಗಳು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ (1) ಹಾಡು ರಚಿಸಿದವನು (2) ಲೌಕಿಕ ಸ್ಫೂರ್ತಿ (3) ಹಾಡುಗಾರ (4) ಶ್ರೋತೃ—ಈ ನಾಲ್ಕು ಆಶ್ರಯಗಳು.

ರಸದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವೆಂದರೆ ಸುಖ ಪರ್ಯವಸಾಯಿತ್ವ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಪ್ರಪಂಚವು ಸುಖದುಃಖಮಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸುಖಮಯ, ಇನ್ನು ಕೆಲವು ದುಃಖಮಯ. ಅಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣವೆಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವ ರಸ ಪ್ರಪಂಚವು ಮಾತ್ರ ಯಾವಾಗಲೂ ಸುಖಮಯ ಅಂದರೆ, ಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಸುಖಮಯವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಹೊಂದಿದ ಕವಿಯ ಕೃತಿಯಾಗಲೀ ದುಃಖಮಯವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಹೊಂದಿದವನ ಕೃತಿಯಾಗಲೀ ಅಭ್ಯಾಸಿಯಲ್ಲುಂಟುಮಾಡುವುದು ಸುಖವನ್ನೇ ಹೊರತು ದುಃಖವನ್ನಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಕರುಣರಸಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ರಾಮಾಯಣದಂತಹ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಲೌಕಿಕ ದುಃಖದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದ ಕವಿಗಳಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದ ಈ ಕಾವ್ಯಗಳು ದುಃಖವನ್ನೇ ಉಂಟುಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಈ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಜನರು ಆದರಿಸುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ದುಃಖಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಾವ್ಯಗಳೇ ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ರಸದ ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಸ್ಫುಟವಾಗುವುದು. ಆದರೂ, ಕರುಣಪ್ರಧಾನ ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೂ ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಪ್ರಧಾನ ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೂ ಉಂಟಾಗುವ ಸುಖಾನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಸಮಾನತೆಯಿದ್ದಲ್ಲಿ ರಸಪ್ರಭೇದಗಳೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೇ ಎತ್ತಿ ಉತ್ತರಿಸುವರು. ಕರುಣ ಪ್ರಧಾನ ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೂ ಸುಖವೇ ಉಂಟಾಗುವಲ್ಲಿ ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತದಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಸಾಮಾಜಿಕರು ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುವುದಕ್ಕೇನು ಕಾರಣ ? ಸುಖದಿಂದಲೂ ಕಣ್ಣೀರು ಬರಬಹುದೆಂದು ಉತ್ತರಿಸಿದಲ್ಲಿ ಇದು ಸುಖದ ಕಣ್ಣೀರೇ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಏನು ಪ್ರಮಾಣ ? ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ತರ್ಕವನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ಕಾವ್ಯಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಮೂಲಕ ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಪರ್ಯವಸಾನವೂ ಸುಖವೆಂದೇ ಊಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ರಸದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಎಷ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗ ಬಹುದು ಎಂಬುದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಿಸ ಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ರಸವೆಂಬುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದಾದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದಾದ ಕಲ್ಪನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಅಳೆಯುವಾಗ ಈ ಮಾನದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಬರುವ ಫಲವು ಅಸ್ಪಷ್ಟ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ತತ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ತೊಟ್ಟಿಲಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯು ತತ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಕುಂಠಿತವಾಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಯನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಂಡಿರುವುದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಮೂಲತತ್ವವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಮರೆತಿರುವವರಂತೆ ವಿವೇಚಿಸಿರುವುದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಈ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡುದರ ಪರಿಣಾಮವು ಒಳ್ಳೆಯದಾದಂತೆ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ರಸದ ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶುಷ್ಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದೂ ಕೆಲವರು ಎಲ್ಲಾ ರಸಗಳೂ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದೇ ರಸದ ಪ್ರಭೇದಗಳೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವುದು, ಕಂಡು ಬರುವುದು. ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಅಥವಾ ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದ ಅತಿ ಪ್ರಭಾವವು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದುದರ ದ್ಯೋತಕಗಳೆಂದು ಊಹಿಸ ಬಹುದು. ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಧರ್ಮವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಯನ್ನೇ ತಾನು ಮೂಲತಃ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡುದೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಇದರ

ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಗಳೂ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡುದೂ ಕಂಡುಬರುವುದು.

ಸಾರವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದಾದರೆ, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ವೇದಾಂತ, ತರ್ಕ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಬಂಧನದಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೇ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ತನ್ನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ತಾನು ನಿಂತು ತನ್ನದೇ ಆದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮುಂದೆ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ, ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಮೂಲಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೇ ತಾನೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ ತನಗೂ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾನವು ದೊರಕುವುದೆಂದೂ ಇದೇ ತನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಸಾಧನೆಯೂ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುವುದು.

ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳೊಳಗೆ ಚೆದರಿಹೋದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ರಸ ಅಥವಾ ರಸಾನುಭವ. ಇದನ್ನೇ ಏಕಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹಾಗೆ ಇಂದಿನ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಮರೆತುಬಿಡಬೇಕೆಂಬುದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಹಾಗೆ ತಾನೂ ಜೀವನವನ್ನೇ ಅರ್ಥೈಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ರಸದಂತಹ ಮೂಲಭೂತ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಅಗತ್ಯ. ಆದರೆ, ಇವುಗಳಿಗೇ ಸಂಪೂರ್ಣ ತನ್ನನ್ನು ಮಾರಿಕೊಳ್ಳದೆ, ಇವುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ಪಷ್ಟ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಎಚ್. ಎಸ್. ಬಿಳಿಗಿರಿ

ಭಾಷೆ ಎಂಬ ಆಟ

೧

ಯಾವ ಆಟವೇ ಆಗಲಿ, ಅದನ್ನು ಆಡುವಾಗ ಎರಡು ಬಗೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮೊದಲನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು, ಎಂಥ ಆಟಗಾರನೇ ಆಗಲಿ, ಪಾಲಿಸಲೇ ಬೇಕು, ಮುರಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮುರಿಯ ಬಾರದೆಂದಿಲ್ಲ, ಪಾಲಿಸಲೇ ಬೇಕು ಎಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಟಗಾರ ತಾನು ಗೆಲ್ಲಬೇಕಾದರೆ, ಪಾಲಿಸಲೇ ಬೇಕಾದ ನಿಯಮಗಳು ಇವು.

ಚದುರಂಗದ ಆಟವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಈ ಆಟದಲ್ಲಿ ಬಗೆಬಗೆಯ ಕಾಯಿಗಳುಂಟಷ್ಟೆ. ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯ ಕಾಯಿಗೂ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯ ನಡಗೆ ಉಂಟು. ಮಂತ್ರಿ, ಒಂಟೆ, ಕುದುರೆ, ಕಾಲಾಳು ಮುಂತಾದ ಕಾಯಿಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಡೆಸಬಹುದು. ಈ ನಿರ್ಬಂಧಗಳು ಚದುರಂಗ ಆಟದ ನಿಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು. ಈ ರೀತಿಯ ನಿಯಮಗಳು ಮೊದಲನೆಯ ಬಗೆಯವು. ಎಂಥ ಆಟಗಾರನೇ ಆಗಲಿ, ಇವುಗಳನ್ನು ಮುರಿಯಲಾರ.

ಎದುರಾಳಿಯ ಕಾಲಾಳಿರುವ ಮನೆಯ ಪಕ್ಕದ ಮನೆಗೆ ತನ್ನ ರಾಜನನ್ನು ನಡೆಸಬಾರದು ಎಂಬುದು ಚದುರಂಗದಾಟದ ನಿಯಮವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸದಿದ್ದರೆ ಆಟದಲ್ಲಿ ಸೋತಂತೆಯೇ. ಇದು ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ.

ಕೆಲವು ಸಲ ಈ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಮುರಿದು ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮದೊಂದು ಕಾಲಾಳನ್ನು ಹೊಡೆಯುವ ಪ್ರಲೋಭನೆಯನ್ನು ಎದುರಾಳಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲುಂಟುಮಾಡಿ ಅವನ ಒಂಟೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೊಡೆದು ಹಾಕಬಹುದು.

ತಾತ್ಪರ್ಯವಿಷ್ಟೆ : ಚದುರಂಗದಾಟದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ನಿಯಮಗಳುಂಟು. ಮೊದಲನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮ ಆಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಮುರಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮ ಆಟಗಾರ ತನ್ನ ಗೆಲವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲವು ಸಲ ಪಾಲಿಸಿ, ಕೆಲವು ಸಲ ಮುರಿದು ಹಾಕುವಂತಹುದು.

೨

ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವಾಗಲೂ, ಹಾಗೆಯೇ, ಎರಡು ಬಗೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸ ಬೇಕು. ಮೊದಲನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸಲೇ ಬೇಕು, ಮುರಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕನ್ನಡ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃಪದಕ್ಕೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯಾಪದಕ್ಕೂ ಪುರುಷ—ಲಿಂಗ—ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. **'ನಾನು ನೆನ್ನೆ ಬಂದೆ'**, **'ಅವಳು ನಾಳೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ'**, **'ಆ ಹಸು ಮುಂದೆ ಬಂದವರನ್ನು ತಿವಿಯುತ್ತದೆ,** ಹಿಂದೆ ಬಂದವರನ್ನು **ಒದೆಯುತ್ತದೆ'** ಎಂಬ ವಾಕ್ಯಗಳು ಈ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಈ ಸಾಂಗತ್ಯದ ನಿಯಮವನ್ನು ಯಾರೂ ಮುರಿಯುವಂತಿಲ್ಲ ಮುರಿದರೆ ಕನ್ನಡದ ರಚನೆಗೇ ಏಟು ಕೊಟ್ಟಂತೆ. **'ಅವಳು ನಾಳೆ ಬರುತ್ತೇನೆ'** ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಯಮ ಮೊದಲನೆಯ ಬಗೆಯದು.

ಈಗ ಈ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ : 'ಬೆಟ್ಟವನ್ನು ಇರುವೆ ನುಂಗಿತು', 'ಆನೆ ತನ್ನ ಸೊಂಡಿಲಿನಿಂದ ಸಾಸಿವೆಯ ಕಾಳೊಂದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಒಗ್ಗರಣೆ ಹಾಕಿತು.' ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸಿದ್ದರೂ, ಈ ವಾಕ್ಯಗಳು ವಿಚಿತ್ರ ವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನು ? ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಮುರಿದು ಹಾಕಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದೇ. ಈ ರೀತಿಯ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನಾಡಬಾರದು ಎಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಯಾರೂ ಇಂಥ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಆದುದರಿಂದ ಯಾರೂ ಇಂತಹ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತು ಪ್ರಕೃತದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಇಂಥ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದ್ದರೂ ಯಾರೂ ಆಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ.

ಈ ಅಪೂರ್ಣ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ : '— — ಅನ್ನು ತಿಂದುಹಾಕಿತು.' ಗೆರೆಗಳಿರುವ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಭರ್ತಿಮಾಡು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ, ಮೊದಲನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮ ಏನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ? ಎರಡು ಗೆರೆಗಳಿರುವ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ನಾಮ ಪ್ರಕೃತಿಗಳೇ ಬರಬೇಕು. ಬೇರೆ ಯಾವ ಪ್ರಕೃತಿಯೂ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದುವರಿದು ಮೊದಲ ಗೆರೆ ಇರುವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಮಪ್ರಕೃತಿ ನಪುಂಸಕಲಿಂಗ ಆಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳೀತು. ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನವಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ನಪುಂಸಕ ನಾಮ ಪ್ರಕೃತಿಗಳೂ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಕಲ್ಲು', 'ಹುಲ್ಲು' ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. 'ಹುಲಿ', 'ಹಸು' ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಬರಬಹುದು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭರ್ತಿಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ, ಎರಡನೆಯ ಸ್ಥಾನವಲ್ಲಿ ಬರಬಲ್ಲ ನಾಮ ಪ್ರಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮೊದಲು 'ಹುಲಿ' ಎಂಬುದನ್ನು ಆರಿಸಿದರೆ, ಎರಡನೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ 'ಹಸು', 'ಕರು' ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಬರುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು, 'ಒಬ್ಬಟ್ಟು' 'ಹುಲ್ಲು' ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ, ಎರಡನೆಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮೊದಲು ಭರ್ತಿ ಮಾಡಿದರೆ, ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬರ ಬಹುದಾದ ನಾಮ ಪ್ರಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತವಿರುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಮುರಿದರೆ, ತಪ್ಪೇನೂ ಇಲ್ಲ, ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು ಅಷ್ಟೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಮುರಿದರೆ, ಕನ್ನಡವೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

೩

ಚದುರಂಗದಾಟದಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಕೆಲವು ಸಲ ಮುರಿದು ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತೇವೆಯಷ್ಟೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಇದು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೇ ಕವಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು. ಭಾಷೆಯ ಸಾಧಾರಣ ಉಪ-ಯೋಗಕ್ಕೂ, ಕವಿಯ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು ಇಲ್ಲೇ. ಕವಿಯಾದವನಿಗೆ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನುಮುರಿಯುವುದೇ ಕಸಬು. ಈ ನಿಯಮೋಲ್ಲಂಘನೆಯಿಂದಲೇ ಆತ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು.

ಈ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು, ನನಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಾವ್ಯ ಪರಿಚಯವುಳ್ಳ ಓದುಗರೇ ಕೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳ ಬಹುದು.

ಹೆಚ್. ಜಿ. ಸಣ್ಣಗುಡ್ಡಯ್ಯ

ಅಪ್ರಯೋಜಕ

[ಸಣ್ಣ ಕತೆ]

ಯಾವ ಯಾವುನೊ ವಿಚಾರದ ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿ ಅಲೆದು ಬೇಸತ್ತು ಸಾಯಂಕಾಲಕ್ಕೆ ಜೊತೆಗೂ ಯಾರೂ ಸಿಕ್ಕದೆ ಮೈಪರಚಿಕೊಳ್ಳೋ ಹಾಗಾಗಿ, ನಿಂತು ನಡೆದು ಎಂಟು ದಿಕ್ಕನ್ನೂ ಹದಿನೆಂಟು ಸಲ ಅಳೆದು ಕಡೆಗೆ ಹಜಾರದ ಕಲ್ಲುಚಪ್ಪಡಿ ಮೇಲೆ ಕಂಬಕ್ಕೆ ಒರಗಿ ಕುಳಿತಾಗ ಕಂಡದ್ದು ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಸಂಜೆಯ ಕೆಂಪು ಎಳೆದ ಪರದೆಯ ಮುಂದೆ ಸುಟ್ಟಗಾಳಿಗೆ ತೂರಿದ ಕಾಗದದ ಹಾಳೆಗಳ ಹಾಗೆ ಕಾಣ್ತಾ ಇದ್ದ ಕೆಲವು ಹದ್ದು ಕಾಗೆಗಳು ಅಷ್ಟೆ. ಈ ಸುಟ್ಟ ಕಾಗದದ ಚಿತ್ರ ಆರು ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮೂರಿನಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳಿಗೆ ನಾನೇ ಬರೆದಿದ್ದ ಹನುಮಂತನ ಮಾದರಿ ಪ್ರೇಮಪತ್ರ ನನ್ನೆದುರಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳೋ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿತು. ಆದರ ಹಾಳೆಗಳ ಮೇಲೆ ಆಕೆಗೀಗಾಗಲೆ ಇದ್ದ ಮೂರು ಮಕ್ಕಳೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕೈಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಓಡಾಡತೊಡಗಿದಾಗ ತನಗಿನ್ನೂ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯಾಗೋವಳು ಯಾರು ಅಂತ ಕೂಡ ತಿಳೀದಿರೋ ನಾನೆಂಥ ಶುಂಠ ಅಂದುಕೊಳ್ಳೋವಾಗ್ಗೆ ಮನಸು ಭಾರವಾಗಿ ಮುಂದಕ್ಕೇನೂ ಹೊಳೀದೆ ಸುಮ್ಮನೆ ಕುಕ್ಕುರಿಸಿದೆ. ಎದುರುಗಡೇನೇ ಬೀದೀಲಿ ಉಗುಳು ಗಂಜಳ ಧೂಳು ಯಾವುದನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಗೋಲಿ ಆಡ್ತಾ ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಮೊಣಕಾಲ ಮೇಲೆ ಕಪ್ಪೆಗಳ ಹಾಗೆ ಎಗರಾಡ್ತಾ ಇದ್ದ ನಾಲ್ಕಾರು ಹುಡುಗರ ಕೇಕೆ ನನ್ನನ್ನು ಹಿಡಿದೆಳೆದಾಗ "ಎಲಾ ಭೂಪತಿಗಳ್ರಾ! ನಿಮ್ಮ ಸುಖವೇ ಸುಖವ್ರೋ" ಅಂದುಕೊಂಡು ನಾನೂ ಕೂಡ ಹತ್ತು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಇದೇ ಕೇರೀಲಿದೇ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮ ಹಾಗೇ ಗೋಲೀ ಆಡ್ತಿದ್ದು ಗೊತ್ತೇನ್ರೋ ಮುಂಡೇವಾ ಅಂತ ಹೇಳಬೇಕೆನ್ನೋದರಲ್ಲೇ ಊರು

ಹುಟ್ಟಿದಾಗಿನಿಂದಲೂ ನಿಮಗೂ ಮುಂಚಿನಿಂದ ಗೋಲಿ ಆಟ ನಡೆದೇ ಇದೆ ಅನ್ನೋದು ನಿಮಗ್ಗೊತ್ತೇನ್ರೀ ಎಂದು ಕುಂಟ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದು ನಿಗುರಿ ನನ್ನೆದುರಿಗೆ ನಿಂತುಕೊಂಡಿತ್ತು. ತಥ್! ಅಂದುಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ಕುಳಿತಲ್ಲೇ ಹೊಸೆದಾಡಿ ಎದುರು ಗೋಡೇ ಮೇಲಿನ ಇಟ್ಟಿಗೇ ಸಾಲು ನೋಡ್ತಾ ನೋಡ್ತಾ, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಅವು ಕೂಡ ಕಾಣಿಸದೇ ಏನೋ ಒಂದು ತರ ಬಯಲು ಹಾರುಹೊಡೆದು ಬಿದ್ದುಕೊಂಡ ಹಾಗನ್ನಿಸ್ತಿರೋವಾಗ-ಪಾತ್ರ ಬರೋದಕ್ಕೆ ಹೊತ್ತಾಗಿ ಖಾಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ಇಳಿದು ಬಂದ ನರ್ತಕೀ ಹಾಗೆ ಕೇರಿ ಆ ಕಡೆಯಿಂದ ಮೂಲೆ ಮನೆಯ ಹದಿನೇಳರ ಹುಡುಗಿ ಬಗಲಿಗೊಂದು ಹೆಗಲಿಗೊಂದು ಬಿಂದಿಗೆ ಏರಿಸಿ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲಿಕೊಂಡು ಬಂದು, ಅವಳ ಸೆರಗಿನ ಜೊತೆಗೇ ಬಂದ ಗಾಳಿ ಅವಳ ಮೈಮೇಲಿ ಹತ್ತಿ ಇಳಿದು ಕಂಕುಳಲ್ಲಿದ್ದ ಖಾಲಿ ಬಿಂದಿಗೆಗೂ ಧುಮುಕಿ ಗುಂಯ್ ಗುಂಯ್ ಅಂದುಕೊಂಡು ಹೋಗ್ತಿರೋವಾಗ — ಹಿಂದಿನಿಂದ, ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಚಲಿಸ್ತಾ ಇದ್ದ ಅವಳ ಕಟಿಮಂಡಲದ ಮೋಜು ನೋಡ್ತಾ ಕುಳಿತಿದ್ದ ನನಗೆ ಮತ್ತೇನೋ ನೆನಪು ಬಂದು ಹಿಂದಿನ ಯಾವುದೋ ದಿನಕ್ಕೆ ವಾಪಸ್ ಓಟ ಕಿತ್ತೆ ....

ಅವರ ಮನೇಮುಂದೇ ಹಾದು ಹೋಗ್ತಾ ಇದ್ದೆ. ಒಳಗಿನಿಂದ ಬಹುಶಃ ಆಗತಾನೆ ತಲೆಬಾಚಿ ಮುಗಿಸಿದ್ದ ಆಕೆ ಆತುರದಲ್ಲಿ ಹೊರಕ್ಕೆ ಬಂದು ಮೈಮೇಲೆ ಉದುರಿದ್ದ ಕೂದಲು ಕೊಡಹಿಕೊಳ್ಳೋದಕ್ಕೋ ಏನೋ (ಪಾಪ!) ಸೆರಗು ತೆಗೆಯೋವಾಗ್ಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಾನು ಅತ್ತ ನೋಡಿ ಕವಚ ಧರಿಸೋ ಅಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದೆ, ಮೊನಚಾಗಿದ್ದ ಅವಳ ಎದೆ ತಟ್ಟನೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ತಟ್ಟಿ ಆ ವಿಸ್ಮಯದ ಜೋಡಿಯ ಸವಿಜೊಂಪಿಗೆ ವಿವಶನಾಗಿ ಹಾವರಿಸಿಕೊಂಡು ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅವಳು ಒಳಗೋಡಿದ್ದಳು.

........ಅವರ ಮನೆಯವರಿಗೂ ನಮಗೂ ಅಷ್ಟಕ್ಕಷ್ಟೇ ಆದರೂ ಈಗ ಅವಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಮಧುರವಾದ ಶ್ರದ್ಧೆ ಎದ್ದು ದಾಪುಗಾಲು ಹಾಕುವುದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿತು.

ಎಲಾ ಇವಳ, ನಿನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ಹುಡುಗಿ ಹೆಂಗೆ ನಿಂಬೆಹಣ್ಣಿನ್ಹಂಗೆ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಳು! ಅವಳ ಎದೆಯ ಮೇಲೆ ಈ ದುಂಡು ಪವಾಡ ನಡೆದದ್ದು ಯಾವಾಗ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಆರಂಭದ ಗಂಟೆ ಹೊಡೆದ ತಕ್ಷಣ ಪರೀಕ್ಷಾ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಇನ್ವಿಜಿಲೇಟರ್ ತಾರಾಡೋ ಹಾಗೆ ತಾರಾಡ್ತಿರೋವಾಗ ....ಕೇರಿ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದು ದೂರ ಸಾಗಿದ್ದ ಆಕೆ ಸಣ್ಣಾಗಿ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ಅತ್ತಲಿಂದ ಗೋಲಿ ಆಡ್ತಾ ಇದ್ದ ಹುಡುಗರ ಆಚೆ ಬರ್ತಾ ಇದ್ದ ಒಂದು ಜೀ ಎಮ್ಮೆ ಕರುವಷ್ಟೇ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿತ್ತು. ಕಾರಿನಾಳವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವ ಎಳೆಯ ಕಣ್ಣು,

ಮುದ್ದು ಮುಸುಡಿ, ನಿಶ್ಚಳ ಸೂರ್ಯಾಸ್ತದಂಥ ಕೆಪಿ, ಅರೆಗಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿದ ತುಂಬು ಗಂಭೀರ ನಡಿಗೆ–ಮಲಗಿದ್ದವರ ಎದೆ ಹತ್ತಿ ತುಳಿಯೋ ನುಗುವಿನ ಹಾಗೆ ಎದೇ ಮೇಲೆ ಏನೋ ನಡೆದ ಹಾಗಾಗಿ ಒರಗಿದ ಕಂಬಕ್ಕೇ ನಾನು ಕಚ್ಚಿಕೊಂಡಿರೋವಾಗ ಹಸುರು ಹುಲ್ಲುಗಾವಲೊಂದು ಕಣ್ಣು ಕಾಣೋವರೆಗೆ ಮೈಚಾಚಿ ಜೇಲಿಯಂಚಿಗೆ ನಗುವ ಗಿಡದ ಮೇಲೆ ನೂರು ಬಗೆಯ ಹೂವರಳಿ ಕುರಿಮರಿ ಮೇಕೆಮರಿ ಹಸುವಿನ ಕರುಗಳ ಹಿಂದಿಗೆ ಹಿಂದೇ ಮೆರವಣಿಗೆ ಹೊರಟು ಓಡಾಡುವ ನೂರು ಕೋಳಿಮರಿಗಳು ಚಿಲಿಪಿಲಿ ಚೆದರಿ ಸುತ್ತುವರಿದು ಮನದ ಚಿಂತೆಯ ಘಾಟು ಧೂಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗುಡಿಸಿಕೊಂಡು ತೀಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಂದಾನಿಲದಲ್ಲಿ ಸಿಪ್ಪೆ ಬರಿಸುವ ಓಲಗದ ಸದ್ದು ಹಬ್ಬಿ........ನನ್ನ ಹಳ್ಳಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಎದೆ ತುಂಬಿ ಕೋಡಿಹರಿದು ಈಗ ತಾನೆ ನೀರಿಗೆ ಹೋದ ಜೊಗಸೆಗಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣಗಾತಿಯ ಸಣ್ಣ ನಡುವಿನ ಸುತ್ತ ತೋಳು ಬಳಸಿ ಮುಖದ ಪೂರದಲ್ಲಿ ತೇಲತೊಡಗಿದ್ದೆ........

ಈ ಬಾಲಚೆಲುವೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಊರ ಸೆರೆಯ ಹೊಳೆಯ ತೀರದ ಹೊಂಗೆಯ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುವುದಾದರೆ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನ!

ಇಂಥ ತರಳತರ ಆದರ್ಶದ ಅಣಬೆಗಳನ್ನು ಹಲವು ಬಾರಿ ಕಾಲಲ್ಲಿ ತುಳಿದು ಗಿಜಿಬಿಜಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದೆನಾದರೂ ಈ ಸಾಯಂಕಾಲದ ಸಂಮೋಹನೆಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಗ್ರಾಮಜೀವನದ ಒಲವು ನನ್ನನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಕಲ್ಪನೆಯ "ಮೆರ್ರಿ-ಗೋ–ರೌಂಡಿ" ನ ಮೇಲೆ ಕೂರಿಸಿತು.

........ಮರು ಬೆಳಗ್ಗೆ ಆಪ್ತರೊಬ್ಬರನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗ್ತೇನೆ ಎಂದು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಅವಳ ತಂದೆಯೊಡನೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕೆಂದೆನಿಸಲು ಕಕ್ಕಾವಿಕ್ಕಿಯಾದ ಅವಳ ಅಪ್ಪನ ಮುಖ ನನಗೆ ನಗೆ ಬರಿಸಿತು. ಒಂದು ಪ್ರಾತಃಕಾಲ ಅವರ ಮನೆಗೆ ನಾನೇ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಭೇಟಿಕೊಟ್ಟು ಅವರಿಗೆಲ್ಲ ಗಾಬರಿ ಬೀಳಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವಲ್ಲಿ ತಂದೆತಾಯಿಯೆಲ್ಲ ಹೊರಗೆಲ್ಲೊ ಹೋಗಿ ಅಡಿಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳೇ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು ತಿಳಿದು ಸೀದಾ ಒಳಬಾಗಿಲ ವರೆಗೂ ಹೋಗಿ ಎದುರು ನಿಂತು 'ನಿಮಪ್ಪನ್ರು ಮನೇಲಿಲ್ವೆ?' ಎಂದಾಗ ಗಾಬರಿಬಿದ್ದ ಅವಳು 'ಇಲ್ಲ....' ಎಂದು ನಿಂತುಕೊಂಡಾಗ ಕೈಚಾಚಿ (ಅವಳ) ಕೆನ್ನೆ ಚಿವುಟಿ ನೆಟ್ಟಗೆ ಹೊರಬಂದು ಅದೇ ದಿನವೇ ಅವರ ತಂದೆ ಒಬ್ಬರನ್ನೇ ಕಂಡು ಮಾತಾಡಿ, ಮರುದಿವಸ ಆತ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿದಾಗ ಮನೆಯ ಮಕ್ಕಳಾದಿಯಾಗಿ ಹರ್ಷೋನ್ಮಾದದಿಂದ ನಿಸ್ಮೈಸಿಟ್ಟು....ಸಂಭಾವಿತ ಪನವಿಧರ (ಅದೂ) ತಾನಾಗಿ ಬಂದು ಬಡವರಾದ ತಮ್ಮ ಹುಡುಗೀನ ಮದುವೆ ಆಗ್ತೀನಿ ಅನ್ನೋದು ಎಂದರೇನು?

ಮನೆತನ ವಿದ್ಯೆ ವರದಕ್ಷಿಣೆಗಳ ಮಾತೇ ಇಲ್ಲದೆ ಮದುವೆಯಾಗೋ ವರಸೇ ಬಂದು ಇಂಥ ಕೋರಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಕಂಡ ಅವರ ಆನಂದ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು ಮೇರೆವರಿದು ಮನೆಯ ಕಷ್ಟಸುಖದ ಜವಾಬುದಾರಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ತಂದು ದೇವರ ಮುಂದಿಟ್ಟಂತೆ ನನ್ನ ಕಾಲಬಳಿಗರ್ಪಿಸಿದಾಗ........ ನಗುನಗುತ್ತಿದ್ದು ಒಳಕೋಣೆಗೆ ಹೋಗಿ ಎಣ್ಣೆದೀಪದ ಮಂದಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ಅಗರಬತ್ತಿಯ ಪರಿಮಳದ ಪರಿವೇಷದೊಳಗೆ ಬಿಳಿಸೀರೆಯುಟ್ಟ ನನ್ನ ಮೋಹದ ಬಾಲೆಯ ಕೈಹಿಡಿದಾಗ ಲಜ್ಜೆಯಿಂದ ಅವಳ ಕೆನ್ನೆಗೆ ಕೆಂಪೇರಿ ನಾನೂನು ನಕ್ಕು.......ಗೋಲಿ ಆಡ್ತಾ ಇದ್ದ ಹುಡುಗರಾಚೆ ಬರ್ತಾ ಇದ್ದ ಎಮ್ಮೇ ಕರು ನನ್ನನ್ನೇ ಸಮೀಪಿಸ್ತಾ ಇತ್ತು.

ಬಾಯಲ್ಲೊಂದು ಹಸಿ – ಕತ್ತಾಳೆ ಮಟ್ಟೆ ಅಗೀತಾ ಎರಡೂ ಕಡೆ ಜೊಳ್ಳನೆ ನೊರೆ ಸುರಿಸ್ತಾ ಬರ್ತಿದೆ. ಬಾಯಿ ಹೊರಗಿರೋದು ಇನ್ನು ಎರಡೇ ಮೊಳದುದ್ದ. ಕತ್ತಾಳೆ ತಿಂದರೆ ಕುತ್ತಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಕರುಗಳು ಸಾಯುತ್ತೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ದೆ. ನೋಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಎದ್ದು ಬಾಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಕಿತ್ತು ಹಾಕಬಹುದಲ್ಲ ? ಕೆಸರಿನಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಮಲಗಿ ಎದ್ದು ಬಂದಿದೆ ಹೊಟ್ಟೆಯೆಲ್ಲ ಕೆಸರು ; ಬಾಯಲ್ಲಿ ಸುರಿಯೋ ಜೊಲ್ಲು. ಅಗಿದು ಅಸಹ್ಯವಾದ ಕತ್ತಾಳೆ....ಆಗತಾನೆ ಹಾಕ್ಕೊಂಡಿದ್ದ ಇಸ್ತ್ರಿಮಾಡಿದ ಗರಿಗರಿ ಬಿಳಿ ಷರಟು ಪಂಚೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣಾಡಿಸಿ ಸುಮ್ಮನೆ ಕುಳಿತೆ....ಪೂರ್ತಿ ನುಂಗೋದಕ್ಕೆ ಮಟ್ಟೆ ಇನ್ನೂ ಎರಡು ಮೊಳ ಉಳಿದಿದೆಯಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಮಾಧಾನ ಜೊತೆಗೆ ಕೈಯೂರಿ ಕೂತಿತು.

ಕರು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಮೇಲೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕ್ತಾ ಒಂದೊಂದೇ ಇಂಚು ನುಂಗುತ್ಲೇ ಇತ್ತು.

ಏಟುತಿಂದ ಎರೆಹುಳುವಿನ ಹಾಗೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಒದ್ದಾಡುತ್ಲೆ ಇತ್ತು........ಕಿತ್ತರೂ ಅದು ಕತ್ತಾಳೇನ ಬಿಡದೇ ಚಿತಾಯಿಸಬಹುದು. ತುಂಬ ಒಳಗೆ ಸೇರಿಸಿದೆ. ಗಂಟಲು ಕಟ್ಟಿ ನನ್ನ ಮುಂದೇ ಅದು ಗ್ರಹಚಾರವಶಾತ್ ಸತ್ತರೆ ? ಯಾರ ಕರುವೋ ಏನೊ ? ನನಗೇಕೆ ? ಯಾರದೊ ಕೈಯ ಕೋಲು ತಾಕಿದ ಆಕಸ್ಮಿಕದಿಂದ ಕಾಲು ಮುರಿದ ಕೋಳಿಮರಿಯ ನಿಶಕ್ತ ಕೂಗಲು ಕೇಳಿ ಬೀದಿಗೆ ಬಂದು ಮನೆಮಕ್ಕಳೆಲ್ಲ ಜಗಳಕ್ಕೆ ನಿಂತದ್ದನ್ನ ನಾನೇನು ಕಾಣೆನೆ ? ಊರ ತುಂಬ ಕಷ್ಟ ನಷ್ಟ.......

ನೀರಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಕೆ ಕಂಕುಳಲ್ಲೊಂದು ತಲೆಯ ಮೇಲೊಂದು ಬಿಂದಿಗೆ ಏರಿಸಿ — ಎದೆಯ ಮೇಲಿಳಿದ ಸೆರಗು ಬಿಗಿದದ್ದರಿಂದ ಸಣ್ಣಾದ ಸೊಂಟ, ನೀರು ತುಳುಕಿ ಒಂದು ಮಗ್ಗುಲು ತೊಯ್ದು ವಕ್ಷ, ನಿರಿಗೆ, ಭಾರಹೊತ್ತು ಬಿಲ್ಲಿನಂತೆ ಸೆಟೆದ ದೇಹದ ನಿಲವುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಸನ್ನಾಹಗೊಂಡ ಹೊಸ ಹೆಣ್ಣಾಗಿ ಮರಳಿ ಬರುತ್ತಿರೋದನ್ನ ಕಂಡ ಮನಸ್ಸು ಒಡೆಯನ ಆಗಮನವನ್ನು ಕಂಡ ನಾಯಿಮರಿಯಂತೆ ಅಹಾ ಬಾಗೋಡಿತು.

ಇತ್ತ ಎಮ್ಮೆಯ ಕರುವೂ ಮನಸಿನ ಹಂಜಿಯ ಸೆರಗನ್ನು ಕಚ್ಚಿ ಎಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡೋಡಿ ಹಸೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಹುಡುಗಿಯ ಕೈಹಿಡಿದಾಗ ದೂರ ನಿಂತು ಕಣ್ತುಂಬ ಕಂಡ ದೀನ ಮಾತಾಪಿತೃಗಳಿಬ್ಬರೂ ಹಿಗ್ಗಿ ಹಿಮಾಚಲವಾಗಿ, ಲಭಿಸಿದ ಅಪೂರ್ವ ಸೌಭಾಗ್ಯಕ್ಕೆ ಕೃತಜ್ಞಳಾದ ಹುಡುಗಿಯೂ ಮನೆಯ ಮುದ್ದು ಗೌರಿಯಾಗಿ ಬಚ್ಚಲು ಮನೆಯಿಂದ ಅಡಿಗೆಮನೆಗೂ ಅಡಿಗೆಮನೆಯಿಂದ ಅಂಗಳಕ್ಕೂ ದುಡದುಡನೆ ಓಡಾಡಿದಳು........

ಹುಡುಗಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕಣ್ಮಾಟಿ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದರೂ ಹಾಳು ಎಮ್ಮೆ ಕರು ಮಾತ್ರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಕತ್ತಾಳೆ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ದೂರವಾದರೂ ಹೋಗದೆ ನನ್ನೆದುರೇ ನಿಂತು ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ನುಂಗ್ತಾ ಇತ್ತು.

ಆಕೆ ಮನೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾರಿ ನೀರಿಗೆ ಹೊರಟಾಳೇ ಎಂದು ಲೋಭದಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಅಲ್ಲೇ ಕಣ್ಣು ನಟ್ಟು ಕಾಯಿಕುನ್ನಿಯಂತೆ ಅಡ್ಡಾಡುತ್ತಿದ್ದು "ನನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಅವಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನು ?" ಎಂಬ ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದರ ವಾಸನೆ ಹಿಡಿದು ನೆನಪಿನ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಕ್ಕೋಡಿತು. ಅಂದು ಆಕೆ ನಮ್ಮ ಆಚೆ ಮಗ್ಗುಲು ಮನೆಯ ಹುಡುಗಿ ಜೊತೆ ನಿಂತು ಸರಸವಾಗಿ ಮಾತಾಡ್ತಾ ನಾನು ಬರ್ತಾ ಇರೋದು ಕಂಡು ತಟ್ಟನೆ ಮೌನ ತಾಳಿ ನಾನು ತೀರ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಜೊತೆಯ ಹುಡುಗಿ ಏನೋ ತರುವುದಕ್ಕೆ ಒಳಗೆ ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟು ಈಕೆ ತಲೆ ತಗ್ಗಿಸಿ, ನೆಲ ಬರೆದು ಕೈಯಲ್ಲೊಂದು ಕಡ್ಡಿ ಮುರೀತಾ ನಿಂತಿದ್ದು ನಾನು ಸಮೀಪ ಹಾದು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸುವ ಅವಳ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮೀರಿ ಆಗ ತಾನೆ ಸ್ನಾನಮಾಡಿ ಸಡಿಲಾಗಿ ಹೆರಳು ಕಟ್ಟಿದ್ದ ಆಕೆಯ ಕಪೋಲ ಗುಲಾಬಿಯಂತೆ ವಿವರ್ಣವಾದದ್ದನ್ನು ಕಂಡು ಉಲ್ಲಸಿತವಾದ ನಾನು " ಎಲೆಲೆ ಹೆಣ್ಣೆ ಈಗ ನಿನ್ನನ್ನು ನುಡಿಸಲು ನನಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲವೆ ಎಂದುಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಹೋಗಿದ್ದೆನಾದರೂ ಎದೆಯೊಳಗೆ ಯಾವುದೋ ಗಾರಾದ ಹಕ್ಕಿ ಬಹಳಹೊತ್ತು ರೆಕ್ಕೆ ಬಡಿಯುತ್ತ ಹಾರಾಡಿತ್ತು.......

ಎಮ್ಮೆಕರು ಕತ್ತಾಳೆಯನ್ನು ತಿಂದು ಮುಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿತ್ತು........ಮತ್ತೆ ಬಂದಳೆ ಎಂದು ತಿರುಗಿ ನೋಡಿ, ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಜಿಂದಿಗೆಯೊಡನೆ ಅಗಲಿ ಹೊರಗೆ ಕಾಲಿಟ್ಟಿದ್ದ ಆ ನನ್ನ ಮೋಹಿನಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಎದೆ ಹಿಗ್ಗಿದರೂ ನಾನು ಅತ್ತ ನೋಡಲೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಕುಳಿತ ಜಾಗದಲ್ಲೇ ಅನಾಸಕ್ತನಾಗಿ ಮುಖ ಕೆಳಗೆ ಮಾಡಿ ಕೂಡಬೇಕೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಬೀದಿಯ ಈ ಕೊನೆಯಿಂದ ಕಿಳ್ಳೆಕ್ಯಾತರ ಗಿಡ್ಡ ಹೆಗಲಮೇಲೆ ಎರಡು ತೆಂಗಿನಕಾಯಿ ಜಿಡ್ಡಿ ಹಾಕ್ಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನೋಡಿ ನನ್ನ ಮನಸು ಹೊಟ್ಟೆನೋವು ಬಂದದ್ದರ ಹಾಗೆ ಹೊರಳತೊಡಗಿತು.

ತನ್ನ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪನ ಹೆಂಡತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಅಕ್ರಮ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದ್ದು ಕಳ್ಳತನಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ಆ ಪೋಲಿ ಬಾಲಕನ ಅಶ್ಲೀಲ ಹಾಸ್ಯಚುಟುಕಕ್ಕೆ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೂ ಅಸಹ್ಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದ ಮನಸ್ಸು ನಾನು ನನ್ನ ಭಾವೀ ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ನೋಡ್ತಾ ಕುಳಿತಿರೋವಾಗ ಅವನೇಕೆ ಗಮನಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಕೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅತ್ತ ನೋಡದೆ ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದಲೇ ಅವನನ್ನು ಸಾಗುಹಾಕಿ ಬಿಡೋದು ಸರಿಯಾದ ಪ್ರತೀಕಾರ ಎಂದುಕೊಂಡು ಸಿಡಿತು ಕುಳಿತಿದ್ದರೂ ಇನ್ನೂ ಅಷ್ಟು ದೂರದಿಂದಲೇ ಜೋರಾಗಿ ಬಾಯಿತೆಗೆದು "ಏನಪ್ಪ, ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ರಿ" ಎಂದು ಮಾತಾಡಿಸಬೇಕೆ ಮುಟ್ಠಾಳ. "ಏನೂ ಇಲ್ವೋ.... ನೋಡು ಆ ಎಮ್ಮೆ ಕರಾ, ಯಾರದೋ ಕಾಣೆ, ಆ ಕತ್ತಾಳೆ ಪೇಡು ನುಂಗ್ತಲ್ಲೋ! ಕಿತ್ತು ತೆಗೆದಾದ್ರೂ ಹಾಕೋ" ಎಂದು ಅತ್ತ ತೋರಿಸೋಕೆಂದು ತಿರುಗಿದಾಗ ಕತ್ತಾಳೆ ಮಟ್ಟೆ ಪೂರಾ ಬಾಯಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ಗಂಟಲಿಗಿಳಿಸಲು ಪ್ರಯಾಸ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದ ಕರು ನನ್ನನ್ನು ಈಗ ಮಾತ್ರ ಹೆಣ್ಣಿನ ಲೋಕದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಎತ್ತಿ ಹಾಕಿತು. ಅಲ್ಲಿಯ ತನಕ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಕರು ನಾಲ್ಕು ಕಾಲನ್ನು ಅಗಲವಾಗಿ ಊರಿ ನಿಂತು ತಲೆ ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿ ಆ ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ಈ ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ನಸು ಓಲಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಗಿಡ್ಡ ಹೆಗಲ ಮೇಲಿನ ತೆಂಗಿನಕಾಯಿ ನೆಲಕ್ಕೊಗೆದು ಕರುವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಕರು ನೆಲಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದೇ ಬಿಟ್ಟಿತು. ತವಕದಿಂದ ಅದರ ಬಾಯಿ ಬಿಡಿಸಿ ತುಸುವೇ ಹೊರಗುಳಿದ್ದ ಕತ್ತಾಳೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಎಳೆದು ತೆಗೆದ ಗಿಡ್ಡನ ಲಗುಬಗೆಯು ನಿರಾಳತೆಯೂ ವೀರೋಚಿತವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿ ನನ್ನ ಎದೆಗೆ ಯಾಕೋ, ಯಾರೋ ಕವೆಗಟ್ಟಿಗೆಯೊಂದನ್ನು ಹಾಕಿ ತುಳಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆನಿಸಿತು. ಆದರೇನು ಕರು ಆಗಲೇ ನಾಲ್ಕು ಕಾಲು ಚಾಚಿ ನೆಲಕಚ್ಚಿ ಮಲಗಿಬಿಟ್ಟಿತು. ತೋಳು ಉದ್ದದ ಕತ್ತಾಳೆ ಮಟ್ಟೆ ಅರೆ ನುರಿದು ಹೊಸೆದ ಹಗ್ಗವಾಗಿ ಅದರ ಅನ್ನನಾಳವನ್ನು ಬಂಧಿಸಿತ್ತು. ಕಣ್ಣು ಹೊರಳಿಸಿ ಮಲಗಿದ ಕರು ಮತ್ತೆ ಉಸಿರು ತಿರುಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ದುರಂತದ ಸೂಚನೆ ತಿಳಿದೂ ಸಾಯುತ್ತಿದ್ದ ಕರುವನ್ನು ಬದುಕಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದ್ದೂ ನಾನು ಬಡತನದ ಪ್ರಪಾತಕ್ಕೆ ಕವಚಿಕೊಂಡು ಮಗಳಿಗೆ ವರವಿಲ್ಲದೆ ಇದ್ದ ಕುಟುಂಬದ ತಳಕ್ಕೆ ಕೈಕೊಟ್ಟು ಎತ್ತಿದ ಗಿರಿಧಾರಿಯಂತೆ, ನಾದಕ್ಕೆ ಹೂವಿಟ್ಟು ಪೂಜಿಸಿ 'ಉಘೆ, ಉಪಕಾರೀ' ಎಂದು ಗಣಗಣ ಘಂಟೆ ಬಾರಿಸುವುದನ್ನು ಭಾವಿಸಿ ಕುಳಿತಿದ್ದೆ.

ಈಗ ನಾನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದರೂ ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಡೆದಿದ್ದನ್ನು ಕಂಡು ಕರುವನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತ ಹೆಗಲಿನ ಬಿಂದಿಗೆಯೊಡನೆಯೇ ನಿಂತಿದ್ದಳು ಆಕೆ. "ಅಲ್ಲಪ್ಪ, ನೀವು ನೋಡಿದವ್ರು, ಹಾದಲಿ ಕಿತ್ತಾಗಾ ಹಾಕಾಕಿಲ್ವೆ? ಸುಮ್ನೇ ಕುಂತ್ಕೊಂಡಿದೀರ" ಎಂದು 'ಕ್ಯಾತರ ಗಿಡ್ಡ ಅಂದದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡಳೋ ಬಿಟ್ಟಳೋ ಎಂದು ನೋಡದೆ ಸುಳ್ಳೊಂದನ್ನು ತವಕಾದಿ "ಇಲ್ಲಪ್ಪೋ ನಾನು

ನೋಡಿದ್ದೂ ಈಗ್ಲೇನೆ" ಎನ್ನುವಾಗ್ಗೇ ನನ್ನ ಒಳಕರುಳಿನ ನಟ್ಟನಡುವೆ ಹರಿತವಾದ ಚೂರಿಯೊಂದು ಗರಕ್ಕನೆ ತಿರುಗಿತು.

ನಾಲ್ಕುಜನ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡು ಕರುವನ್ನು ಮಾಲೀಕರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಿದರು.

ಹೊಟ್ಟೆಬಾಕ ಗಿಡ್ಡ ತೆಂಗಿನ ಕಾಯಿ ಹೆಗಲಿಗೇರಿಸಿ ಮನೆಗೆ ಹೋದ; ನಾನು ಉಪಕರಿಸಿ ಕೈಹಿಡಿಯಲೆಂದಿದ್ದ ಬಡವರ ಹುಡುಗಿ ಬಿಂದಿಗೆ ಇರುಕಿ ನನ್ನ ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ಕಣ್ಣುಹೊರಳಿಸಿ, ಅದರಲ್ಲೇನಾದರೂ ಆದರವಿತ್ತೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ತಲೆಯೆತ್ತಲು ಧೈರ್ಯಮಾಡುವ ಮೊದಲೇ–ಮತ್ತೆ ನೀರಿಗೆ ಹೋದಳು; ಸಂಘಾಪಿತನಾದ ನಾನು ಮೋರೆ ಕೆಳಗೆ ಹಾಕಿ ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಹೊರಟೆ.

ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್

ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ - ಸಾಹಿತ್ಯ

ಅಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಂಥ ಒಂದು ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುವ ನನ್ನಂಥವನು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ: ನಿಮ್ಮ ಮಾತೃಭಾಷೆ ಯಾವುದು? ಕನ್ನಡ. ಕನ್ನಡದ ಯಾರಾದರೂ ಲೇಖಕ ಗೊತ್ತೆ? ಇಲ್ಲ. ನಿಮ್ಮ ಮಾತೃಭಾಷೆ ಯಾವುದು? ಮನೆಯಲ್ಲಿ ತಮಿಳು, ಹೊರಗಡೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್. ಯಾವುದನ್ನು ಓದಬಲ್ಲಿರಿ ? ಇಂಗ್ಲಿಷ್. ಯಾವುದರಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬಲ್ಲಿರಿ ? ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ.

ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಗಳೇ ಪೆದ್ದುತನವೆಂದು ಗೊತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಏನೂ ತಿಳಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಮೂಲ, ಯಾಕೋ ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಇವರಿಗೆ ತಾಕುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂಬ ಭಯ. ತಾಕಿದರೆ ತಾಕಲಿ, ಬಿಟ್ಟರೆ ಬಿಡಲಿ ಎಂಬುದಾದರೆ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಒದ್ದಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ: ಆದರೆ ಅಧ್ಯಾಪಕ ತಾನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆಂಬ ತೃಪ್ತಿ ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ತಾನು ಹೇಳಿದ್ದು ಗುರಿ ತಲುಪಿದ ಬಗ್ಗೆ ನಿಸ್ಸಂದೇಹಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವನ ಬದುಕು ಅನುಮಾನಾಸ್ಪದ ಸಂಗತಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಹಾಗೆಂದು ನಾನು ಮಾತೃಭಾಷೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕಟ್ಟಲು ಹೊರಡುತ್ತಿಲ್ಲ. 'ಮಾತೃಭಾಷೆ' ಎಂಬ ಮಾತೇ ಉದ್ರೇಕ ಮತ್ತು ಕುರುಡು ನಂಬಿಕೆಯದು. ನಮ್ಮ ಮನೆಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹುಸೇನನ ಮಾತೃಭಾಷೆ ಉರ್ದು — ಹಾಗೆಂದು ಆತ ಅದನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ ಅನ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಬಿದ್ದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ನಾವೆಲ್ಲ ಆತನ

ಸ್ನೇಹಿತರಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಆತ ಹುಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಆತನ ಭಾಷೆ ಕನ್ನಡ. ಆದರೆ ಈ ಕನ್ನಡದ ಹುಡುಗ ತಮಿಳು ಜನರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದರೆ ಆತನ ಭಾಷೆ ತಮಿಳು. ಒಂದು ಭಾಷೆ ನಮ್ಮದಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಮ್ಮೆಪಡಬೇಕಾದ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಶರತ್ತುಗಳು ತೃಪ್ತಿಗೊಂಡಾಗ ಕೊಂಚ ಹೆಮ್ಮೆಗೆ ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಾವ ಭಾಷೆಯೂ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಹೊಡೆದ ಮೊಳೆಯಂತೆ ಸ್ಥಿರವಲ್ಲ. ನಾನು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಂಡಿತನಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಲೇಖಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾಷೆಯ ಪರಿವರ್ತನ ಗುಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ಮಾತು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ: ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕಾಗಿ, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ. ಚರಿತ್ರೆ, ಭೂಗೋಳ, ವಿಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವಾತ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಅದಷ್ಟು ಹಿಡಿತದಿಂದ, ಹದದಿಂದ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ; ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಬರಹಗಾರ ವ್ಯವಹಾರದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವವರ ಒಂದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಬದುಕು ಅಥವಾ ರಾಜಕೀಯವಿದೆ; ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವವರ ಇನ್ನೊಂದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಓದದ ಕಾವ್ಯವಿದೆ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ನನ್ನ ಮೊದಲ ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದು: ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗವಾಗದಿರುವ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯುವಾತ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯಲಾರ; ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಪರಿವೆಯಿಲ್ಲದಾತ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಲಾರ. ನಾವು ಇವತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಾಂತದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನುತ್ತೇವೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಕಾವ್ಯದ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳ ಬೆಂಬಲವಿದೆ; ನಾವಿವತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಒಬ್ಬನ ಕೃತಿ ಅನ್ನುತ್ತೇವೋ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಭಾಷೆಯ ಒತ್ತಾಸೆಯಿದೆ. ಇದು ಒಂದು ಭಾಷೆಗಿರುವ ಭೂತದ ಆಧಾರವಾಯಿತು: ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಹೇಗೋ ಬದುಕಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಈ ಭಾಷೆಗೆ ಇವತ್ತು, ಎಂದರೆ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯದ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಕೆಲಸಗಳ ಅಭಿಷೇಕವಾಗದಿದ್ದರೆ, ಈ ಭಾಷೆ ಸಾಯುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಸತ್ತಿದೆಯೆಂದರೆ ಅರ್ಥ ಜನಾಂಗವೇ ಸತ್ತಿದೆ.

ನಾವು ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ: ಹರಟುವುದಕ್ಕೆ, ಭಾಷಣ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ, ಕಾಫಿ ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ, ಪ್ರೇಮ ನಿವೇದಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಜಗಳ ಕಾಯುವುದಕ್ಕೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ, ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ, ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ, ರಾಜಕೀಯ ಕರಾರುಗಳಿಗೆ; ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ, ದಾಸ ಹಾಕುತ್ತೇವೆ; ಸಂಧಾನ, ಪಿತೂರಿ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಮಂತ್ರ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು

ಅವರ ಭಾಷೆ ಸತ್ತಾಗ. ನಮ್ಮ ಶಾಪ ತನ್ನ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸದಾಗ ನಮಗೆ ಸಿಟ್ಟು ಬರುತ್ತದೆ. ಆ ಸಿಟ್ಟು ಕೂಡ ತನ್ನ ಕೆಲಸ ಮಾಡದಾದಾಗ ನಾವು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆ ಸತ್ತಿರುವುದು ಖಾತ್ರಿಯಾಗಿ, ಕ್ಲೀಷೆಗಳ ಅವತಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ಲೀಷೆ ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ. ಕೊಳೆತ ಮನಸ್ಸಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬಹಳ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಸತ್ತ ಪದಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಕಸಿಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ದೃಶ್ಯ ಕಜ್ಜಿಯನ್ನು ಕೆರೆಯುತ್ತಾ ಖುಷಿಪಡುವ ದೃಶ್ಯ ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ವೀರ್ಯವತ್ತಾಗಿ ಮಾಡಲು ಜೀವಂತ ಮನಸ್ಸು ಬೇಕು. ಸತ್ತ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಂದ ಬರುವ ಮಾತುಗಳು ಸತ್ತಿರುತ್ತವೆ. "ನಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪುರಾತನವಾದದ್ದು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುತ್ಥಾನಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಬೇಕು." ಯಾವ ಪತ್ರಿಕೆ ತೆಗೆದು ನೋಡಿದರೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರಲಾಪ. ಅದೇ ಹರಿಕಥೆ, ಅದೇ ಹಿತವಚನ, ಅದೇ ಗಿಳಿಪಾಠ: ಹೀಗೇ ಆದರೆ ಮದುವೆಯ ಟೆಲಿಗ್ರಾಂ ಸಂದೇಶಗಳಂತೆ ಈ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಕಕ್ಕುವ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ಕಾಲೇಜಿಗೆ ಬನ್ನಿ: ಮಾರ್ಕೆಟ್ಟು, ಆಸ್ಪತ್ರೆ, ಬಸ್ ಸ್ಟಾಪ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಯಿ ತೆರೆಯಲು ಸಂಕೋಚಪಡುವ ಎಳೆಯರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಲಿಪಿಲಿ ಗುಟ್ಟುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೀರಿ; ಮಾರ್ಕೆಟ್ಟು ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಆರಾಮವಾಗಿ ಹರಟಬಲ್ಲ ಅಧ್ಯಾಪಕ ಕ್ಲಾಸುಗಳಲ್ಲಿ ತಿಣುಕುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೀರಿ; ಆ ಚಿಲಿಪಿಲಿ ಮತ್ತು ಈ ತಿಣುಕಾಟದಿಂದ ನಿಮಗೆ ಜ್ವರ ಬಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ—ಯಾಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸುಳ್ಳಿನ ವಾತಾವರಣವಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಾಠ ಮಾಡುವಾತನನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಈತ (ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕನಾದರೂ) ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಆಧುನಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ, ಪದಸಂಪತ್ತಾಗಲಿ ಆತನಿಗಿಲ್ಲ. ಇವನ ಸ್ಥಿತಿ ಅವಾಸ್ತವಿಕವೆಂದರೆ, ಒಬ್ಬ ವಿಜ್ಞಾನದ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನ ಸ್ಥಿತಿ ಅಧ್ವಾನ. ಆತನ ವಾಕ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಅವನ ಅಧ್ಯಾಪಕ ಹೇಳಿದ್ದು, ಅಥವಾ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು. ಆತ ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ಬದಲಿಸಿದರೆ ಅರ್ಥ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ—ಯಾವ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೋ ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತು? ಇವನಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾವ್ಯ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ, ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತ ಯಾವ ಖಚಿತ ಬರವಣಿಗೆಯೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ಧೈರ್ಯ ಅವನಿಗಿಲ್ಲ. ಯಾರಾದರೂ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿದರೆ?—ಎಂಬ ಭಯದಲ್ಲಿಯೇ ಎಲ್ಲವೂ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ರಾಜಕಾರಣಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿ. ಆತನದ್ದು ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ಕನ್ನಡ. ಅವನು ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಹೇಳಿ 'ಕ್ಷೇಮ' ಎಂದು ಕಂಡದ್ದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪದ ಅಥವಾ ಉದಾಹರಣೆ ಅಥವಾ ಹೋಲಿಕೆ

ಬದಲಾಯಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತೋ ಎಂಬ ಹೆದರಿಕೆ ಅವರಿಗೆ. ಹಾಗೆ ಹೆದರದವರು ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಇವರದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಅತಿರೇಕ—ಫಲವಾಗಿ ಅವರಿಂದ ಹತೋಟಿ ಮೀರಿದ ಅನರ್ಥಗಳ ವಾಂತಿ. ಹೀಗೇಕೆ? ಯಾವ ಯೋಜನೆಯೇ ಆಗಲಿ, ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಹಾಲಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಭೇಟಿಯಿಂದ ಬರಬೇಕು; ಮಾತಾಗಿ ಬರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತನ್ನ ಭಾಷೆಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಉಪಯೋಗದ ಸಂಪರ್ಕ ಇರಬೇಕು

ಒಂದು ಆರೋಗ್ಯವಂತ ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ಕವಲುಗಳಿಗೆ ಜೀವಂತ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಎಲಿಯಟ್ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೊರತಂದ ಕೂಡಲೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡುವ ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಕ್ರೋಧ; ಕ್ರಮೇಣ ಆತನ ಪ್ರಭಾವ ಜನತೆಯ ಬದುಕಿನ ಹಲವಾರು ಪದರಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ರೀತಿ; ಗೊತ್ತಾಗದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಕಾವ್ಯ ಇಡೀ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕೊಡುವ ತೇಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ಖಚಿತತೆ .... ಪ್ರಾಣಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಪಕನೊಬ್ಬನಿಗೆ ತನ್ನ ಅನ್ನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಸಹಾಯಮಾಡುವ ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದು ಜನಾಂಗವನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಸಬಲ್ಲದು ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು, ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆಂದಲ್ಲ. ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ, ಅಂದರೆ ಒಂದು ಜನತೆಯ, ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೇ ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳಗಾದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ, ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ, ಚಿಂತಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಮೂಲ ರೋಗವೆಂದರೆ, ಅದರ ವಿವಿಧ ಅಂಗಾಂಗಗಳಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಥದು? ಭಾರತದ ಈ ಸಂದರ್ಭದ ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಎದುರಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನಿನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ, ಒಬ್ಬ ರಾಜಕಾರಣಿ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ, ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆಯುಳ್ಳವನ, ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ನಮಗೆ ಜೀವಂತವಾದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ಭಾಷೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜೀವಂತವಾದ ಯೋಜನೆಗಳೇ ಇಲ್ಲ.

ಈ ಜನಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯಿಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಇದ್ದ ಭಾಷೆ ಕ್ಲೀಷೆಗಳಿಂದ ಕೊರಗಿ ಹೋಗಿದೆ—ನಮ್ಮ ಹಳೇ ಕಾಲದ ದೇಗುಲಗಳ ಹಾಗೆ, ನಮ್ಮ ಮಂತ್ರಗಳ ಹಾಗೆ. ಈ ಜನಕ್ಕೆ ಬೈಯುವುದಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಆಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ನಯವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೆದುರು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಅನಾಚಾರಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಆಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಮಾತಾಡಿದ್ದೆಲ್ಲ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಕರಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೇಂದ್ರವಿಲ್ಲದೆ ನಾವು ಸಹಸ್ರ

ಸಹಸ್ರ ಜನಕ್ಕೆ ವಿದ್ಯಾದಾನ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ-ಸತ್ತ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ, ಸತ್ತ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಭಾಷೆಯಿಲ್ಲದ ಈ ಜನರ ಯೋಚನೆಗೆ ಷಂಢತ್ವ ಹೊಡೆದಿದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮದು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವೆಂಬುದು ನಮ್ಮಂಥವರಿಗೆ ಮರೆತು ಹೋಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇವರೇಕೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು? ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ಬೀಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಲೋಕಸಭೆಯಲ್ಲಿ ನಿರಾಶರಾದ ನಾಯಿಗಳ ಹಾಗೆ ಯಾಕೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು? ಯಾಕೆ ಈ ಜನ ಪ್ರಜಾತಂತ್ರದ ಮಾರ್ಗ ಬಿಟ್ಟು ಉಪವಾಸ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು? ರೈಲುಗಳನ್ನು ಬೀಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಜನರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದಕ್ಕೆ, ಸದಾ ಅಹಿಂಸೆಯ ಮಂತ್ರ ಹೇಳುತ್ತಾ ಹಿಂಸೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು?

ದಿನ ದಿನಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬೆಳೆಯುವ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ-ಸಮಾಜ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತಿದೆ, ಹಿಂಡುಗಟ್ಟಲೆ ಜನ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ, ಮೌಲ್ಯ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ವಾತಾವರಣ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತಿದೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ತೆರೆದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದೆ — ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಸಜೀವವಾಗಿ, ತೀವ್ರವಾಗಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಉಪಯೋಗವಾಗಿದೆಯೋ ಅದೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಭಾವನೆ ಮತ್ತೆ ಬುದ್ಧಿಯ ಎಚ್ಚರಕ್ಕೆ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಎಚ್ಚರವಾಗಿರುವ ಜನಾಂಗ ಮಾತ್ರ ಇಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಉದ್ದಕ್ಕೂ ‘ಭಾಷೆ’ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹುಷಾರಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನನ್ನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯ ಕ್ಲೀಷೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಇವತ್ತೇ ಒಡೆದು ಬೇರೆ ಥರದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ‘ಹೊಸ’ ಸಾಹಿತ್ಯ ತರುತ್ತೇನೆಂದು ಹೊರಡುವಾತ ಮೂರ್ಖ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೊಸ ಅನುಭವಗಳ ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಬರಬೇಕು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಲೋಹಿಯಾ ಮುಂತಾದವರು ಸ್ವಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಪರಮೌಷಧವೆಂದು ತಿಳಿದದ್ದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತೀರ ಸರಳಗೊಳಿಸುವ ರೀತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕು. ಹೊಸ ಅನುಭವವೆಂಬುದು, ಕ್ಲೀಷೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ, ಒಂದು ಮನಸ್ಥಿತಿ; ಅನುಭವದ ಪರಿಪಾಕ. ಇದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಓದಿದ್ದರಿಂದ ದೊರಕಿರಬಹುದು; ಎಲ್ಲದನ್ನೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮೂಲಕವೇ ಪಡೆಯುತ್ತೇನೆ, ಆದರೆ ಈ ಅನುಭವ

ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡವಾಗಿರಲಿ ಅಂದರೆ ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಭಾಷಾ ವ್ಯಾಮೋಹಕ್ಕೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸಿದ ರೀತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲಿನ ವಾಕ್ಯದ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಅರಿತೇ ನಾನು ಹೇಳಬಲ್ಲೆ—ಅಂಥ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ, ಯಾವುದರಿಂದಲೇ ಬಂದಿದ್ದರೂ, ನಾನು ಬಲ್ಲ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರ ಬಂದಾಗ ಅರ್ಥವತ್ತಾದೀತು.

ಇದೆಲ್ಲಾ ಏನು ? ಭಾಷೆ, ಭಾವನೆ, ಚಿಂತನೆ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ? ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು. ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಅಗಾಧತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಗುರಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು, ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ನಮ್ಮ ಮೊದಲ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಚಿಂತನಾಶಕ್ತಿ. ಅದಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಭಾಷೆಗೆ ಬಲ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿಂತನಾಶಕ್ತಿಯ, ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆಯ ಹೆಗ್ಗುರುತು ಜೀವಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಅಥವಾ ಜೀವಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ರಮೇಣ ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ತಾಣವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವಂತಾಗಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಜೀರಕೆ ಕಲೆ- ಚಿತ್ರಕಲೆಯಂತೆ ನೇರವಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದಂತೆ ಶುದ್ಧವಲ್ಲ; ಈ ಕಲಜೀರಕೆ ಗುಣ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ರೂಪ–ತತ್ತ್ವ, ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆ, ಚಿಂತನೆ, ವೇದನೆ, ರಾಜಕೀಯ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಎಲ್ಲದರ ಸಾರದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗಂಧವಿಲ್ಲದ, ಜೀವಂತ ಭಾಷೆಯ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದ ನಮ್ಮ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಪೆದ್ದು ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ : ವಿಜ್ಞಾನದ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಕೃತಿಗಳು ಎಲ್ಲೋ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ನರಳುತ್ತಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಸಾಮರಸ್ಯದ, ನಿಜವಾದ ಚಿಂತನೆಯ, ಅಭಾವ. ಈ ಬದುಕನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಎದುರಿಸಬೇಕು? ನಮ್ಮ ಸುತ್ತ ಏನಿದೆ? ಈ ಜಾತೀಯತೆ, ಈ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ, ಈ ಸಣ್ಣತನ, ಈ ದೊಡ್ಡತನ, ಈ ಗುರಿರಾಹಿತ್ಯ, ಈ ಅಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಈ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಈ ಬೋಳೆ— ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಪ್ರೇರಣೆ, ಇದರ ಕೇಂದ್ರ ಎಲ್ಲಿದೆ? ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೆ ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗೆ ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಗೆ ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಜನತೆಗೆ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯ ತರುವ ರೀತಿಯಾವುದು ?

'ಭಾರತ ಜನನಿ' ಯ ಹಿರಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಮತ್ತು ಕೊಲ್ಲುವ, ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಒಂದು ಮಾಡುವ ಮತ್ತು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಗುಣಗಳಿವೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ಸಜೀವಗೊಳಿಸ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟೋ ಭಾಷೆಗಳು ಬೇಕು. ಇವೆಲ್ಲವುದರಿಂದಾಗಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೂಡ ಹರಹು ಗಳಿಸುತ್ತದೆ; ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಎಲ್ಲೆಡೆ ಬೀರುತ್ತದೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ

ವಚನಕಾರರು ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಲೇಖಕರು

ನಾವಿಂದು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವವರು ಹೊಸ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ಭಾಷೆಯೊಳಗಿನ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಮನಗಂಡರೆ ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಚನಕಾರರ ಹೋರಾಟ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಇತಿಹಾಸ ಈಗಲೂ ಬಣ್ಣದ ಉದ್ಗಾರಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಸತ್ಯರಹಿತ ವಿವರಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರಿವು ಇರಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದರೂ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು, ಸಾಧಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಿಗಳು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಏನಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನಾದರೂ ಮಾಡಲಾರೆವೆಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ವಚನ ರಚನೆಯಾದದ್ದು ಪಂಪನ ಕಾಲದಿಂದ ಹರಿದು ಬಂದ ಆದರೆ ಈಗ ಮಡುಗೊಂಡ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರುವುದರ ಮೂಲಕವೆ. ಪಂಪ ಯುಗದ ನಂಬಿಕೆ, ಧರ್ಮ, ಆಚರಣೆ, ಸಮಾಜಜೀವನ, ರಾಜಕಾರಣಗಳೆಲ್ಲ ಈಗ ತಮ್ಮ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾದರೆ ಅಂದಿನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳ ಅನುಭವ ಬೆರೆತು ಸಮೈಕ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಭೀಮನಂತೆ, ಅರ್ಜುನನಂತೆ ತನ್ನ ನಾಯಕನನ್ನೆತ್ತರಿಸಿದಂಥ ವರ್ಣನೆಗಳು ಸಿಕ್ಕುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಆಗಮಿಕ ಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕರು ಕೂಡ ಲೌಕಿಕವನ್ನು ಬಾಳಿಯೋ ಅಲೌಕಿಕವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಪಂಪನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪದ್ಯಗಳಾದ "ಚಾಗದ ಭೋಗದಕ್ಕರದ ಗೇಯದ ಗೊಟ್ಟಿಯ ಅಲಂಪಿನಿಂಪುಗಳ್ಗಾಗರಮಾದ ಮಾನಸರೆ ಮಾನಸರ್" "ಧರ್ಮಂ ಪ್ರಧಾನಂ, ಅರ್ಥಂ

ಧರ್ಮಾಂಘ್ರಿಪ ಫಳಂ, ಅದರ್ಕೆ ರಸಮದು ಕಾಮಂ" ಎಂಬಂಥ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿಯು ಅವರ ನಂಬಿಕೆ ಅಲೌಕಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರೆಂದೂ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಅನುಭವಿಸದಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಳಹೊರಗಿನ ಬದುಕು ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಇಂಥ ಕಾಲದ ಕವಿ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ, ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದ ಅದರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಅವನಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ,-ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ಕವಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟದಿಂದಾದರೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ವಚನಕಾರರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬಿಗಡಾಯಿಸಿ ಸಾಮರಸ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಂದ ಬದುಕು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಕೋಲಾಹಲದಿಂದ ತುಂಬಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮೂಲಭೂತ ನಂಬಿಕೆಗಳೇ ಅಭದ್ರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆಂತರಿಕ ಚೇತನ ನಿರ್ಜೀವವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಬಾಹ್ಯಜೀವನಕ್ಕೂ ಜಾತಿಕುಲದ ಸಮುದಾಯಾಭಿಮಾನಗಳಿಂದಾಗಿ ಜೀವಂತತನಕ್ಕೆ ಎರವಾಗಿತ್ತು. ಅದು ಇದಕ್ಕೆ ಸಮನ್ವಯ ಸಂಬಂಧ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ, ಅರ್ಥವಾಗದ, ಮೌಲ್ಯರಹಿತವಾದ ವಿಧಿ, ಆಚರಣೆಗಳಿಂದ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾದ ಇಂಥ ಜೀವನದಲ್ಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇಂಥ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ತಾನೆಷ್ಟೋ ತಾನೊಳಗೊಂಡ ಜೀವನವೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ತನ್ನನ್ನೆಂತೋ ಅಂತೆ ಜೀವನವನ್ನೂ ಸಂಶೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಾನೆ, ಮರಮರ ಮಥಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಶರಣರ ಸಾಧನೆ ಸಂಸಾರ ಹೇಯವೆಂಬಲ್ಲದಿಂದ ಅಂದರೆ ವಿಕೃತ ಜೀವನವನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಆರಂಭವಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.)

ಜೀವನಕ್ಕೊಂದು ಭದ್ರ ಮತ್ತು ಸಾವಯವವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದೆ. ಮತ್ತು ಇಂಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಒಬ್ಬನಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಥಾದ್ದಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಒಂದು ಚಳುವಳಿಯನ್ನೇ ಆರಂಭಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪಲಾಯನವಾದಿಗಳನ್ನು ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಜರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗದ ಶರಣರೆಲ್ಲ ಒಂದೆಡೆಗೆ ಸೇರಬೇಕಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಶರಣರು ಹಿಂದಿನ ಅಂದರೆ ಸಮಕಾಲೀನವಲ್ಲದ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಒಪ್ಪದೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಶರಣರ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. (: ನಿಮ್ಮ ಶರಣರ ಸೂಳ್ನುಡಿಯುನಲಿಗೆಗೆ ಇತ್ತರೆ ನಿಮ್ಮ ಸಿತ್ತ, ಕೂಡಲ ರಾಮನಾಥಾ) ಆದ್ದರಿಂದ ಸಮಾನ ಹಂಬಲದ ದೂರದೂರದವರೆಲ್ಲ ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಬೇಕಾದದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತೆಂಬ ಮಾತಿನೊಂದಿಗೆ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಈಗ ಅವರ ಪಾಲಿಗೆ ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಿದ್ದ

ಹೊಂಬುದೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಚಳುವಳಿ ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ್ದರಿಂದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧನೆ ನಡೆಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಅಂದರೆ ಅನುಭವದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಆತ್ಮದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳ ಸಮರಸಸಂಬಂಧ ದಾಂಪತ್ಯದಿಂದ ಈ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. (ಸಮರಸಸಂಬಂಧ-ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಏಕೆ ಹೇಳಿದೆನೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯತೆ ಎಂದಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ. ಭಾಷೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದೆಂದಿಗೂ ಮಿತಿಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಾಗಲೇ ಅದನ್ನು ಮಿತಿಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಯತೋ ವಾಚೋ ನಿವರ್ತಂತೇ, ಶಬ್ದದ ಒಜ್ಜೆಯ ಮೀರಾ—ಎಂಬಂಥ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಈಗಲೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ.)

ಅಂದರೆ ಅಂದಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾಷೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೆದುರಿಸುವಂತೆ ಅಂದಿನ ಕವಿಯೂ ಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕನ್ನಡಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿದ್ದು ಇಂಥ ಸಾಮೂಹಿಕ ಚಳುವಳಿಗೆ ಅದು ಉಪಯೋಗವಾಗುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ ಪಂಡಿತರ ಹಸಿ ಅಥವಾ ಒಣ ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಿದ್ದು ದಿನಬಳಕೆಯಿಂದ ಎಂದೋ ದೂರ ಸರಿದದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ದೇಶೀಭಾಷೆಗಳಾಗಲೇ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ, ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತುಸುಹೆಚ್ಚು ಕಮ್ಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಪಂಪ ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದಲೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಂದಿನ ಅವಸ್ಥೆಯೆಂಬಂತೆ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಈಗಲೂ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳೇ ಆದರ್ಶ ಮಾದರಿಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಅಳತೆಗೆ ಸರಿಬರುವ, ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಸರಿಹೋಗುವ ಎರಡುನೂರು ಪಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷ್ಯಪದ್ಯ ಬರೆದು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗಿಂತ ಇನ್ನೂರು ಪಾಲ್ಮಡಿ ಹೆಚ್ಚಾಗ ಬಯಸಿದರು. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಇದ್ದ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪಂಪ ಮಾರ್ಗದೇಶಿ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯಿಂದ ಎದುರಿಸಿದ್ದರೆ ಅನಂತರದ ಬಂದ ಆ ಪರಂಪರೆಯ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶ್ರೀಮಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಣ್ಣು ಕೋರೈಸುತ್ತಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂಬ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ರಸನಿರ್ಮಾಣದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ಬಹುಸುಲಭವಾಗಿ ನುಣುಚಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪಂಪನಂಥವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅನೇಕ ಚಂಪೂಕವಿಗಳ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಯಸೇನ ಎದುರಿಸಿದ್ದರೂ ನಯಸೇನನಂಥವರ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪಂಪನ ಆ ಹಸಿತನ (freshness) ಕೂಡ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. (ನಯಸೇನನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾವು ಚಪ್ಪರಿಸಿ

ಸೂಚಿಸುವುದು ಅದರ ಜಾನಪದದ ಉಪಯೋಗದಿಂದಾದ ಭಾವಭೂಮಿಕೆಯನ್ನೇ ಹೊರತು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಗಳ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯನ್ನಲ್ಲ.) ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶರಣರ ತತ್ತ್ವಗಳ ನಂತರ ಬಂದ ಹರಿಹರನ ಮಹತ್ವದ ಸೋಲನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆತನೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿನ ಕೆಲ ವ್ಯಾಕರಣ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮೀರಿ, ಕೆಲ ಧ್ವನಿವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಇನ್ನೂ ಕೆಲ ರಗಳೆಗಳೊಂದಿಗೆ 'ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ'ವನ್ನು ಚಂಪೂರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರೆದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ತರುವುದು ಅಸಂಭವವೆಂದು ಅವನಿಗೇ ಗೊತ್ತಾಯಿತು. ಈ ಸೋಲಿನ ಅರಿವಿನಿಂದಲೇ ಆತನು ನೂರಿಪ್ಪತ್ತೆಂಟು ರಗಳೆ ಮಾಡಲು ಶುರುಮಾಡಿದ್ದು. ಆದರೆ ಅವನ ರಗಳೆ ಶರಣರ ಅನುಭಾವವನ್ನೂ ಕಲಿಸು ಯವಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳುವುದು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಭಾಷೆ ಶರಣರ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥವಾಗಿತ್ತೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ. ಅಂದರೆ ಆಗಿನ ಪ್ರಬುದ್ಧರು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವನ್ನು ಯೋಚಿಸಿ ದಿನಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದಂಥ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮೋಕ್ಷಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುವ ಭಾಷೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇನ್ನೂ ಬೇರೆ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನ ಭಾಷೆಯಿಂದಾಗಿ ವಿಘಟಿತವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸಬೇಕಾದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಕಾರ್ಯ ಶರಣರ ಪಾಲಿಗಿತ್ತು.

ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವೇದನೆಯ ಬದುಕಿಗೂ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಿರುವ ಭಾಷೆಗೂ ನಡುವೆ ಕಂದಕ ಬಿದ್ದಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯಪಕ್ಷ ಒಂದು ಆಶಯದ ಒಪ್ಪಂದವಾಗದಿದ್ದಾಗ ಕವಿ ಎರಡು ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಗಿಂತ ಈ ದ್ವಂದ್ವ ಭಾಷಾಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೇ ಬದ್ಧನಾದ (committed) ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಶರಣರೆಂದೂ ತಾವು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂಬ, ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂಬ ಅರಿವಿನಿಂದ ವಚನ ರಚನೆ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲ. ಅದು ಅವರ ಆಂತರಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕನ್ನಡದ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂವೇದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳಬೇಕೆಂಬ ಛಲದ ಫಲವಾಗಿ ರಚನೆಗೊಂಡುದಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆದ್ಯರ, ಪ್ರಮುಖರ ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ (ಆದ್ಯರ ವಚನ ಪರುಷ ಕಂಡಯ್ಯ: ಹಾಲ ತೊರೆಗೆ ಬೆಲ್ಲದ ಕೆಸರು, ಸಕ್ಕರೆಯ ಮಳಲು. ತವರಾಜದ ತೊರೆತೆರೆಯಂತೆ ಆದ್ಯರ ವಚನವಿರಲು, ಬೇರೆ ಬಾವಿಯ ತೋಡಿ ಉಪ್ಪುನೀರನುಂಬುವನ ವಿಧಿಯಂತೆ ಆಯಿತ್ತೆನ್ನ ಮತಿ ಕೂಡಲ ಸಂಗಮದೇವಾ........) ಉಪನಿಷತ್ತಿನಂಥ ಅನುಭವವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸ ತೊಡಗಿದರು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪದ, ಪದಬಂಧಗಳನ್ನು ತತ್ಸಮಿಸಿ, ತದ್ಭವಿಸಿ, ಭಾಷಾಂತರಿಸಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಅರಿವು, ಬಯಲು, ಮರೆವು, ಕಾಯಕ ಮುಂತಾದ

ದೇಸೀ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು. ಮತ್ತು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಅನೇಕ ದೇಸಿಪದಗಳ ಭಾವಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹಿಗ್ಗಿಸಿದರು. (ಉದಾ : ನಡೆದು ನಡೆದು ನುಡಿ ಕೆಟ್ಟಿತ್ತು, ನುಡಿದು ನುಡಿದು ನಡೆ ಕೆಟ್ಟಿತ್ತು ; ಒಂದುಮೊಂದಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಗುಹೇಶ್ವರನಿಪ್ಪ ಇ. ಇ.) ಇದರ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಪಡೆದ ಮೊದಲ ಕವಿಯೆಂದರೆ ಹರಿಹರ. ವಚನಕಾರರಿಂದ ಪಡೆದಂತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅದರ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆ, ಕಾವ್ಯೋದ್ದೇಶ, ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಬಿಟ್ಟು, ಸಮಕಾಲೀನ ಶರಣರ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ಶರಣರ ಚಳುವಳಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಭಕ್ತವೃಂದವೆಂದು ನಿರೂಪಿಸುವ ನೂತನಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದನು.

ಶರಣರ ಚಳುವಳಿಯು ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಮತ್ತು ನಾನಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿದ್ದಿತೆಂಬುದು; ಸಮಾನ ಹಂಬಲದ ಹಲವರು ಒಂದೆಡೆ ಕೂಡುವ ಅನುಕೂಲ ಅವರಿಗೆ ಒದಗಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಈಗ ಆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಬದುಕು ಅಂದಿಗಿಂತ ಜಟಿಲವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ, ಅಸಾಧ್ಯಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡುದೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಿರಲೇ ಬೇಕಾದ ಸಹಜ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಗೌರವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಂಥದೂ ಆಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೀಗ ಕೃತಕವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ಸುರಿಯುವ ಜೊಲ್ಲಾಗಿ, ಸಣ್ಣ ನಾಣ್ಯವಾಗಿ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮೃಗವಾಗಿ, ಆದ್ದರಿಂದ ಶೋಷಕ ಜಿಗಣೆಯಾಗಿ, ಅಂದರೆ ತನ್ನ ಬಿಟ್ಟು ಏನೆಲ್ಲವಾಗಿ ಅದರ ಅಪಕ್ವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಇರುವ ಘೋಷಣೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಂಥ ಉದಾತ್ತ ಹಂಬಲಗಳಿಲ್ಲಾದರೂ ಅವನನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ ಈಗ ಈ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನ, ಕಾಸ್ಮಾಸ್‌ಪ್ರಯೋಗ, ಮಿತಿಮೀರಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ಜನಸಂಖ್ಯೆಗಳಿಂದಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಣುವಿಗೂ ಅಣುವಾಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ಮತ್ತು ಜನಹಿತ, ಉತ್ತಾಯ ಯೋಜನೆಗಳಂಥ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ರಕ್ಷಣೆಯಿಲ್ಲದ ತಬ್ಬಲಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಜನರ ಹೆಸರು ಹಿಡಿದು ಕೂಗಿದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಹಾಜರಿರುವ ಯಾರೋ ಓಗೊಡುವ. ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಅವನವನಾಗಿರದ ಕೋಟಿ ಕೋಟಿ ಜನರಿರುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯುಳ್ಳದ್ದರಿಂದ, ಈ ಸಂತೆಯೊಳಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೇ ಬದ್ಧರಾದ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಇದು ಇನ್ನೂ ಭಯಂಕರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಆತ್ಮಶೋಧನೆ ವಚನಕಾರರಂತೆ ಈಗಲೂ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಬೇಕು; ಭಾಷೆಗೂ ಭಾವನೆಗೂ ಇರುವ ಕಂದಕವನ್ನು ತುಂಬಿಯೇ ಆಗಬೇಕು.

ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯ ಹಸಿಸ್ಪರ್ಶ ನಮ್ಮ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಉಂಟಾದಾಗಲೂ ಭಾಷೆಯ ಈ ಕಂದಕ ಭಿನ್ನಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಇತ್ತು. ಅದನ್ನು ಭರ್ತಿ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪುಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೂ ಶ್ರೀ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಜಾನಪದಕ್ಕೂ ಮೊರೆ ಹೊಕ್ಕರು. "ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡಿತಿ" ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪುರವರ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಹತ್ವದ ಘಟನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಇಬ್ಬರು ಕವಿಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡ ಮತ್ತು ಶಕ್ತ ಮತ್ತು ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದುವೆಂದರೆ ಅಂಗಾಲಿನಿಂದ ನೆತ್ತಿಯತನಕ ಎಲ್ಲಿ ಮುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೂ ಅವರಿಗವರೇ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯ ಅವರಿಗೆ ಬೀಳಲಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಶ್ಚಿಂತೆಯಿಂದಲೇ ಹೂವು ಕಾನು ಬಾನು ಋತುಮಾನಗಳೆಂದು ಅವರು ಮಜಾ ಮಾಡಿದರು.

ಅವರ ನಂತರದ ತಲೆಮಾರಿನ ಬರುವಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಜೀವನ ನಾನಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಬದಲಾಗಲಾರಂಭಿಸಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಎಷ್ಟು ಬದಲಾಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಶ್ರೀ ಅಡಿಗರು ಶ್ರೀ ಗೋಕಾಕರು ಆಗಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದರು. "ವಿಶ್ವಮಾನಸ" ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಶ್ರೀ ಗೋಕಾಕರು ಹೊರಟರೆ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ ಅಡಿಗರು ಸಿದ್ಧರಾದರು. ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಇರುವ ಭಾಷೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇಂದಿನ ಕವಿ ಹೊಸ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಏನೆಲ್ಲವೂ ಆಗಿ ಏನೇನೂ ಆಗಿರದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಎಲ್ಲರೂ ಆಡುವ ಭಾಷೆಯೊಳಗಡೆಯಿಂದ "ಇವನು ಇವನೇ" ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುವ ಶೈಲಿ, ತಂತ್ರವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನತನವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೀ ಅಡಿಗರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಇರುವುದರಿಂದ ನನ್ನ ತಲೆಮಾರಿನವರ ಶೋಧನೆ ಸಾಧನೆಗಳು ನನಗೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿಜ್ಞಾನ, ವಿಚಾರಧೋರಣೆ, ಶಿಕ್ಷಣ, ಹಳ್ಳಿಬಿಟ್ಟು ನಗರವಾಸ–ಮುಂತಾದವುಗಳ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ನಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕ ನಿಲುವಿಗೂ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೂ ಮಧ್ಯೆ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಕಂದಕಬಿದ್ದಿದೆ. ಜಾನಪದ ಭಾಷೆಯ ಸಂವೇದನೆ ಮಿತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಅದರ ಭಾವಪ್ರಪಂಚ ನಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಮೇಳವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಈ ಅಂತರ ಎಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಹಳ್ಳಿಯವನಿಗೂ ನನಗೂ ಇನ್ನೇನೂ ಬೇಡ ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಒಂದು ಒಣ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯದ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಮಾಣದ್ದಾಗಿರಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ, ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹಳ್ಳಿ ಪಟ್ಟಣಗಳೆರಡೂ ತಮ್ಮ ಜೀವಂತತನಕ್ಕೆ ಎರವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಇತ್ತ

ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆ ನಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪೋಷಾಕ್ ಆಗಿದ್ದು ನಾವು ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದದ್ದು ಹಂಪಬಂಡ ಕನ್ನಡವನ್ನು. ಇಂಥ ವಿಪರೀತದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ನನ್ನನ್ನು ತೋರಬಲ್ಲ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ, ನವ್ಯದ ಕನ್ನಡದ, ಜಾನಪದದ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ವಿಘಟಿಸದೆ ಧ್ವನಿಸಬಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯೊಂದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯುತರುಗಳಾದ ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ, ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ, ಯು. ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್. ಪೂಚಂತೇಗಳ ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾದ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

"ಗಂಗವ್ವ ಮತ್ತು ಗಂಗಾಮಾಯಿ" ಬಹಳ ಅಪರೂಪವಾದ ಮತ್ತು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ಕಾದಂಬರಿ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನವೀನ ಸಂದರ್ಭದ ಭಾಷೆಯ ಒಡಪನ್ನು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬಿಡಿಸಿದ ಕೃತಿ ಇದು. ಲೇಖಕರ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವವಾಗದೆ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯಾಗಿ ಹೊರಗೇ ಉಳಿಯುವುದರಿಂದ ಯಾವ ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ವಿವರವೂ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಜೀವನವ್ಯಾಪ್ತಿಯೇ ಕಾಲಸ್ಥಳಗಳಿಂದ ಮಿತವಾಗಿದ್ದು ಒಂದು ಜನಾಂಗದ, ಅಥವಾ ಜೀವನಮಾನದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಾಂಗಗಳೂ ದುಡಿಯುವ ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಮುಕ್ತಿ'ಯ ದಿಕ್ಕು ಬೇರೆ. ಕನ್ನಡದ ಇಂದಿನ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ 'ಮುಕ್ತಿ'ಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಮರೆಯಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಭಾಷಾಂತರದಂತಿದೆ" ಎಂಬ ಇದರ ಬಗೆಗಿನ ಟೀಕೆ ಅರ್ಥರಹಿತವಾಗಿ ಕಾಣುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಇಂದಿನ ಮಿತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಯಕನ ಸ್ವಭಾವವೇ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಾಗಿದ್ದು ಜಾಗೃತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದಲೇ ಜಟಿಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರುತ್ತಾನೆ, ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾನೆ. ಪೂರ್ವ ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಂವೇದನೆಯ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ಒಟ್ಟು ಸಂದರ್ಭದ ಅನುಭವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ದಿಟ್ಟವಾದ ಹಟ ಇದರಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ದೇಸಾಯಿಗಳು ಜಗತ್ತನ್ನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರಾದರೆ ಶ್ರೀ ಲಂಕೇಶ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಆತ್ಮದಂತೆ ಅದನ್ನೂ ಸಂಶೋಧಿಸಿ ಜಗಳವಾಡಿ, ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬಲು ತೀವ್ರವಾದ, ಅರ್ಜೆಂಟಾದ [illegible] ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಆ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಎಷ್ಟು ವೇಗವಿರುತ್ತದೆಂದರೆ : ಇದು ನಗರದ ಇದು ಹಳ್ಳಿಯ ಸಂವೇದನೆಯೆಂದು ಬೇರೆಯಿಟ್ಟು ಗುರುತಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಆಗದಷ್ಟು. ಶ್ರೀ ಪೂಚಂತೇಯವರ 'ಸ್ವರೂಪ' ದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವರೂಪದ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ, ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಹೋರಾಟವಿದ್ದರೂ ವಿಧಾನ ಮಾತ್ರ ಇವರೆಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ವ್ಯಾಕರಣದ ಮೈಯನ್ನೇ ಗುದ್ದಿ ಹಣ್ಣುಮಾಡುವ ಇವರ ಚೆಂದುಳ್ಳ ಭಾಷೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ತುಂಬ ಬೆರಗಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಇದರ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ ಉಳಿದವರ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೇ.

ಶಕ್ತ್ಯವೂ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಸಹಜ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೂ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ಯು. ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಗಳ 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಸೋಲಿನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ನಂಬಿಕೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ, ಒಟ್ಟು ಆಶೋತ್ತರಗಳ, ಸಿದ್ಧಿಸಾಧನೆಗಳ ಮೌಲಿಕತೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಆತ್ಮಶೋಧನೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಣೇಶಾಚಾರ್ಯರು ಇಂಥ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿ ಬದುಕಿ ಅದರ ಅಂದಿನ ಅಥವಾ ಇಂದಿನ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿಸಿ ನಿಶ್ಚಿಂತರಾಗಿದ್ದವರು. ಒಂದು ಶುಭಮುಹೂರ್ತದ ರಕ್ತಮಾಂಸದ ವಿದ್ಯುತ್ಸ್ಪರ್ಶದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸೆಕೆಂಡ್ ಹ್ಯಾಂಡ್ ಬದುಕಿನ ಗಾಜಿನ ಬಲೂನು ಒಡೆದುಹೋಗುವುದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಮಾತಾಡಿಸಿ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಖಾತ್ರಿಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅಂತರ್ಮುಖರಾದವರು. ಅಂದರೆ ಒಳಗನ್ನು ಹೊರಗಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ವಿವರ ವಿವರವಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿ, ಬಿಡಿಸಿಟ್ಟುದನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಹುಡುಕಾಡುವಂಥವರು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡಿತಿ, ಗ್ರಾಮಾಯಣಗಳಂತೆ ಸಂಸ್ಕಾರವೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಹತ್ವದ ಘಟನೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಸೋಲಿನಲ್ಲಿ ಇತರರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಕಥೆಯ ಕ್ರಿಯೆ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನದಾಗಿದ್ದು ನಾಯಕನ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಇಂದಿನದಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರಾಣೇಶಾಚಾರ್ಯರ ದೇಹಕ್ಕೆ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಗಳ ತಲೆ ಕೂಡಿಸಿದಂತೆ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಆ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವ ಧರ್ಮವಾಗಿ ಮೂಡಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಈ ಅಸಾಂಗತ್ಯ ಮುಂದಿನವರಿಗೆ ತೋರದಿರಲೂಬಹುದು. ನಾನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಭಾಷೆಯೂ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬನೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಬಲ್ಲೆನೆಂಬ, ನಾಟಕವಾಡಬಲ್ಲೆನೆಂಬ ಧೈರ್ಯ ವಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಳಗಿಗೂ ತನ್ನದೇ ಹೊರಗಿಗೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯಂಥ ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ. ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಸಂಬಂಧಿಸಬೇಕಾದವನ, ಹೀಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾದವನ ನೋವು ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸೋತರೆ ಅಂಥ ಸೋಲು ಕೂಡ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎದುರಿನೊಂದಿಗೆ ಬರೀ ಸಂಭಾಷಿಸುವ ಭಾಷೆಯಿಂದ [illegible]ದರೆ ನಾನು ಇನ್ನೇನಿಂದು ಸಾಧಿಸಿದಂತಾಯಿತೆ ಹೊರತು ಏನಿಷ್ಟೇನೆ-ಎಂಬುದು ಅರಿವಾಗಲಾರದು. ಅದಕ್ಕೆ ಅಂತರ್ಮುಖವಾದ ಭಾಷೆಯೂ ಆಗಬೇಕು. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ [illegible] ತತ್ಕ್ಷಣತೆಯ ತಾಕತ್ತನ್ನು, ತನ್ನನ್ನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಸಂಶೋಧಿಸುವ (ವಚನಕಾರರ ಭಾಷೆಯಂತೆ) ಸ್ವಂತ ಉಪಭಾಷೆ (dialect) ಯನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಭಾಷೆಯೂ ಒಂದು ಸೋಲು.

ಮೇಲಿನ ಲೇಖಕರನ್ನೇ ನಾನು ಯಾಕೆ ಗಮನಿಸಿದೆನೆಂದರೆ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ಯಾಕೆ ಬಿಟ್ಟೆನೆಂದರೆ ಇವರೆಲ್ಲ ಭಾಷೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರಾದ್ದರಿಂದ; ಶ್ರೀ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ. ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದರೂ ಕನ್ನಡದ ತುಘಲಕವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವ (ಅಮಸಿ ಮೂಕಬಲಿಗಳಂತೆ) ಕೃತಿ ನನಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಿಯವಾದುದು ಆದ್ದರಿಂದ. ಭಾಷೆಯ ದೇಹವನ್ನೇ ಹೊರತು ಅದರ ಭಾವ ಪ್ರಪಂಚದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ —ಆ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆ ಎಷ್ಟೇ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಮೂಲ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಏನೇನೂ ಲೋಪ ಉಳಿಯದಂತೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸುವುದಾದರೆ, ಆ ಕೃತಿ ಯಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಬಹುದಾದರೆ ಆ ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಅಭಿಮಾನಕ್ಕೆ ಹೆಸರು: ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರತಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು ಎಂಬುದಷ್ಟೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ಪರಕೀಯ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಠಕತೆಯಿಂದ ವಿವರಿಸುವ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಮಾತ್ರವಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಮತ್ತು ಶ್ರೀಯುತರುಗಳಾದ ಗೋಪಾಲ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ. ಸಾ.ಶಿ.ಮ. ಚನ್ನಯ್ಯ, ಲಂಕೇಶ್, ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಪ್ರಾ ಚಂತೇಗಳ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಯಾಕೆ ಮಾತಾಡಲಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಇವರ ಒಟ್ಟು ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಈ ವರೆಗೆ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೆ ಇವರ ಬಗೆಗೆ ನಾನು ಏನು ಹೇಳಿದರೂ ಅದೆಲ್ಲ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಹುಂಬ ಕುತೂಹಲವಾಗುತ್ತದೆ—ಅಷ್ಟೆ.

ಬಹುಶಃ ನಾನು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲೇಖಕರು ಭಾಷೆಯ ಒಂದೊಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಗುಂಟ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿಯಾದರೂ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಲೇಖಕರ ಹೋರಾಟದೊಂದಿಗೆ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಎಂಥ ಭಾಷೆಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರೊ ಎಸ್. ಎಸ್. ಭೂಸನೂರಮಠರು ವಚನಕಾರರನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಅಭ್ಯಸಿಸುವಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ, ಅನೇಕ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಮ್ಮರು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ಸೂಚಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ್

ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ 'ಆ ಮನಿ'

ಸಾವಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾದ ಮನೆಯೊಂದರ ಮುಂದೆ ದೊಡ್ಡವರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಆಡುವ ಮಕ್ಕಳಾಟ ಇಡೀ ಜೀವನವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ, ಧಾರವಾಡದ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಆಡುಮಾತಿನ ಲಯದ ಸುಪಿಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಸಂಪದ್ಭರಿತವಾದ ಜೀವಂತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ. ಇದು ಶ್ರೀ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ 'ಆ ಮನಿ'ಯನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಮೊದಲು ಮೂಡುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಕ್ಕಳು ತಾವು ಕಂಡ ಮದುವೆಯ ಆಟವನ್ನು ಆಡುವಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ಒಪ್ಪಿತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ತಮಗರಿವಿಲ್ಲದೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಅವರ ಆಟ ಜೀವನದ ವಿಮರ್ಶೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿಯವರು "ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಕಾಸ" ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು: "ಕೇವಲ ಜೀವನದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಾರದು. ತಲೆ ತಲಾಂತರಗಳಿಂದ ಇಂದು ನಮ್ಮ ಜನರ ಇರುವಿಕೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಅಡಗಿರುವ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯನ್ನೂ ಸಾಹಿತಿಯಾದವನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ." ಈ ಮಾತು 'ಆ ಮನಿ'ಗೆ ತುಂಬ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಮಕ್ಕಳ ಆಟದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಜೀವನದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ ಇದ್ದರೆ, ಈ ಆಟದ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ನೋಡುವ, ತನ್ನ ಅನುಭವದ ಗಂಟನ್ನು ಬಿಚ್ಚುವ, ಆಟವನ್ನು ಟೀಕಿಸುವ ಮುದುಕನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಜನರ ಇರುವಿಕೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಅಡಗಿರುವ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಜೀವನದ ಪದರಪದರ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಬರುವ ರೀತಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಗೌಡನ ಮಗ ಆಟದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಕಸ ಉಡುಗಲು ಹಿಂಜರಿದಾಗ ಕಾಶಿ ಎನ್ನುವ ಹುಡುಗಿ "ಇಲ್ಯಾ ಗೌಡ ಅಂತ. ತೀಡಿರಿಯೋನು, ಎಲ್ಲಿ

ನಿನ್ನ ದಂಡು—ದೌರ್ಬಲ್ಯ ತೊಗೊಂಡು ಬರಲಿಕ್ಕೆ? ಅಪ್ಪ ಬಾಜೀರಾಯನ ಠೇವಿ ಇಟ್ಟಾನ" (ಪುಟ 41). ಮತ್ತೆ ಎರಡನೆ ಅಂಕದ ಮೂರನೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲ ಹುಡುಗರೂ ಸೇರಿ ಆಟದಲ್ಲಿ ಮುದುಕಿಯಾದ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಕಾಡುವಾಗ, ಆಟದವರ ಕಿಟ್ಟಿ ಮತ್ತಿತರರ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ರಾಗೋದ್ರೇಕದ ಒಂದು ಸಲುಕಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ: (ಪುಟ 76)

ಕಿಟ್ಟಿ : ಏ ನನ್ನ ಸಿಟ್ಟಿಗೆಬ್ಬಿಸಬ್ಯಾಡ ಅಂದೆ. ಕೊಂದೇನು ನಿನ್ನ.

ರಂಗ : ಕೊಲ್ಲಪಾ ಕೊಲ್ಲು. ನಿಮ್ಮ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ಅದು. ಅದೂ ಒಂದು ಆಗಿ ಹೋಗಲಿ. ನಿಮ್ಮಪ್ಪಾ, ನಮ್ಮ ಕಕ್ಕನ್ನ ಹೊಡೆಸಿ ಕೊಂದಿದ್ನಂತ...ನೀ ಅಷ್ಟು ಮಾಡು ಆ ಶೌರ್ಯ......

ಕಿಟ್ಟಿ : ಬಿಡುತಾರ ಮತ್ತ. ದುಂಡಿ ಮೊಲದಾಗಿನ ಬೆಣ್ಣಿಯಲ್ಲ ಕದ್ದರ ?

ರಂಗ : ಇಕಾ ಕಿಟ್ಯಾ, ನಾ ಇಷ್ಟೊತ್ತನಕ ಸುಮ್ಮನಿದ್ದೆ. ನೀ ಏನು ಬಡಿಕೊಂಡರೂ ನಾ ಬಿಟ್ಟಿಂದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನ ನಮ್ಮ ಮನೀ ಸುತ್ತ ಬಂದೆಂದರ ಮಾತ್ರ ನನಗೂ ತಡಿಯೂದಿಲ್ಲ...

ಕಿಟ್ಟಿ : ಮತ್ತ ನೀ ಯಾಕ ಬಂದಿ ನನ್ಮನೀ ಸುತ್ತ ?

ರಂಗ ; ಸುಳ್ಳೇನು ಅದು ? ಖರೇ ಮಾತಾಡಲಿಕ್ಕ ಯಾರಪ್ಪನ ಅಂಜಿಕಿ ?

ಕಿಟ್ಟಿ : ಮತ್ತ ನಿಮ್ಮದು ಸುಳ್ಳೇನು ?

ರಂಗ : ಪಂಗಾದರ ಆಗಿ ಬಿಡಲಿ ಯಾರದು ಸುಳ್ಳ, , ಯಾರದು ಖರೆ.

ಘಾಮು : (ತಡೆದು) ಹೋಗಲಿ ಬಿಡೋ ರಂಗ್ಯಾ. ಏನು ಮಾಡತಿ ತೊಗೊಂಡು ? ಅದೇನೊ ಹಿಂದಿನ ನ್ಯಾಯ ನೆನೆಸಿ ಬಿತ್ತಲದಾಗ ಅತ್ತರಂತ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಘಾಮು ನರಸ ತಂದೆ ಅಂತ ನೆನೆಸಿಕೊಂಡಾಗ ದೊಡ್ಡವರ ಹಾಗೆ ಅವನು ಆಡುವ ಮಾತಿಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಬಣ್ಣ ಬರುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣ ತುಂಬ ಸಹಜವಾಗಿದೆ.

ರಾಮು : "ಇಕಾ ಗಂಗು. ಏನು ಅಂದರೂ ಏನ ಅಂದರೂ ಅವರು ಅಂದದ್ದು ಅನ್ನಿಸಿ ಕೊಂಡು ಇರಬೇಕಾಗತದ. ಅತ್ತಿ ಮನಿ ಅದು ! ಗಂಡನ ಮನಸ್ಸು ಒಲಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕು." (ಪುಟ 69)

ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಗಂಗು ನನನ್ನು ಆದರ್ಶವಾದಕ್ಕೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರವಿಲ್ಲದ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾಳೆ. "ನಮಗೇನು, ನಾವೆಷ್ಟಾದರೂ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು. ಕೊಟ್ಟ ಮನಿಗೆ ಹೋಗತೀವಿ. ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಇತ್ತಂದರ ಛಲೋ ಗಂಡನ್ನ ಕಾಣತೇವಿ. ಇಲ್ಲಾಂದ್ರ ನಮ್ಮಪ್ಪನ ಹಾಂಗ ಛಾವಿ ಹಾಕಾಗತೇವಿ."

ಈ ಮಕ್ಕಳ ಆಟ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತ ಅನ್ನಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆ ಜೀವನದ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ನೋಡುವ ಪಕ್ಕೀರಗೌಡನಾಗಿರುವ ಮುದುಕನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿದೆ : (ಪುಟ 27) "ಇದ ನೋಡ್ರಿ ಅದು ತಂಗಿ. ಹುಡ್ರು ಬರತಾರ್ರ, ಬಡದಾಡತಾರ್ರ, ಯಾಪಾರ ಮಾಡತಾರ, ಆಟ ಆಡತಾರ ; ಎಲ್ಲಾ ಮುಗದ ಮ್ಯಾಗ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಮನಿಗೆ ಹೋಕ್ತಾರ. ಬಾಳೇವು ಹೀಗs ನೋಡು ತಂಗಿ ; ಹೌದಲ್ಲೋ ?"

'ಬಾಳೇವು ಹೀಗs ನೋಡು ತಂಗಿ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿನ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣತೆ, ರಾತ್ರಿ ಕಾಣುವ ಸಾವಿನ ಮನೆಯ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲೂ ಇದೆ. "ರಾತ್ರಿ ನೋಡು ತಂಗಿ. ನಿನ್ನೀನ ಇಲ್ಲಿ.... ಒಮ್ಮೊಮ್ಮಂತೂ ಆ ಮ್ಯಾಗ ಬರೇ ಗೌಡರು. ಅವರ ಮನಿ ಮುಂದೆಲ್ಲಿ ದೇಜೀಟ್ಯಾಂಗ ಕಾಣತೈತಿ.... ದೀಪ ಧಗಾ ಧಗಾ ಉರೀತಿರತಾವ. ಸನಾದಿ ಸಪ್ಪಳ ಕೇಳತಿರತೈತಿ, ದೊಡ್ಡ ಮದವೀನs ನಡದಾಂಗಿರತೈತಿ, ಹಾಡೇನು, ನಾಚೇನು, ಮಂದೇನು, ಮಕ್ಕಳೇನು, ಜಂಗೀರಂಗ ನಡದಿರತೈತಿ. ಇದೇನು ಕನಸೋ ಸುಳ್ಳೋ, ಏನ್ ನಂದs ಹಳವಂಡೋ ಅಂತ ಕಣ್ಣು ತಿಕ್ಕೊಂಡು ನೋಡೀನಿ.... ಕರೇನs. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆ ಮನ್ಯಾಗಿಂದ ಚೀರಾಟ, ಒದರಾಟ ಕೇಳತಾವ. ಬಡಕೊಂಡು ಅತ್ತಾಂಗ ಕೇಳತೈತಿ.... ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆ ಬಾವ್ಯಾಗಿಂದ ಜೋಗುಳ ಹಾಡಿದ ದನಿ ಕೇಳತೈತಿ.... ಬಗಲಾಗ ಕೂಸಿನ ಕರಕೊಂಡು, ಕೂದಲಾ ಹರವಿಕೊಂಡು ಬೆಳ್ಳಾಗ ಯಾರೊ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳು ಆ ಮನಿ ಬಾಕಲದಾಗ ನಿಂತಿದ್ದನ್ನ ಇದs ಕಣ್ಣು ಕಂಡೈತಿ.... ದೋಸರ ನೊಸೀನs ಇದರೀಕು. ಪಾಪ, ಇನ್ನೂ ಇದರೀಗ ಎಂತ ಆಸೇದ್ರ ಇತ್ತೊ ಏನೋ !" ಇಲ್ಲಿಯ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣತೆ ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಶಿಯವರ "ಮೂಕಬಲಿ" ಯಲ್ಲಿಯ ನಾಗರಕಟ್ಟಿ ಮನೆಯ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

"ರಾವಣಾಸುರ ಜಾತಾ ಮದರ ಹಾಗೆ" ಬಂದ ಸಾವಿನಿಂದ ತುಂಬಿದ ಮನೆ ಬರಿದಾದ ಕತೆಯನ್ನು ಮುದುಕ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳು "ಈ ಜಾತ್ರಾ ಬಿಡುವುದನ್ನು ಹಾಗಾದರೆ" ಅನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ನಿಲದ ಗುಣ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲೂ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಹುಡುಗರು ಬರುತ್ತಲೆ ಜಗಳವಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ಪಕ್ಕೀರಗೌಡ ಮುದುಕ "ಈ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕೂಡ್ಲೆ ಏನಾಗ್ತದ ಇವಕ್ಕ" ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ. (ಪು. 15)

ಅಂಥ ಮನೆಯ ಪತ್ರಿಕೆ ಅಭಿಮಾನವು ಮಕ್ಕಳು ಹೆದರಬೇಡರೆ ಎಂದೇಳ ಬಹುದಾದ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಮುದುಕನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿದೆ "ಚಿಣ್ಣರ ಹೆದರಿಕೆ ನಮಗ ನಿಮಗ ಸಾವಿಗೆ ಅಂಜುವವರಿಗೆ. ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ದೆವ್ವ ಏನೂ ಮಾಡೂದಿಲ್ಲ ನೋಡು. ...." ಈ ಒಂದು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಧ್ವನಿಯುತ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ, ಅದರ

ತಾರ್ಕಿಕ ಫಲವಾಗಿ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ತಾಯಿದೆವ್ವವೊಂದು ಹಾಡು ಹೇಳಿಕೊಂಡು ಬರುವ ದೃಶ್ಯ. ಸಂಜೆ ಹೆದರಿಕೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಹಾವಿನ ಆಟದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುವ ಒಂದು ಮುಹೂರ್ತ ಈ ನಾಟಕದ ಶಿಖರ. ಅಲ್ಲಿ ಬೆಳುದಿಂಗಳ ರಮ್ಯತೆ, ಮಕ್ಕಳತನದ ರಮ್ಯತೆ. ಇಂತಹ ಅದ್ಭುತ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇತವೊಂದು ಹಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದು ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮಾಯವಾಗುವುದು ಅದ್ಭುತವೂ ಅಲ್ಲ. ರಮ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಮಕ್ಕಳು ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರೆಗೆ, ಬಂದು ನಿದ್ದೆ ಹೋಗುವ ವರೆಗೆ ಈ ದೆವ್ವವನ್ನು ಕಾಯಿಸಿ ಆ ಮೇಲೆ ಲೇಖಕರು "ದೆವ್ವ ಸ್ಟೇಜಿನ ಮೇಲೆ ಹೋಗಿ ಬಾ ಹೋಗೋಣ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ! ಈ ನಾಟಕ ಆಡಿದಾಗ ಬಹುಶಃ ಈ ಭಾಗ ಅತೀ ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿ ಮಕ್ಕಳ ಹಾವಿನ ಆಟದ ಶಿಖರ ಗಕ್ಕನೆ ಕುಸಿಯುತ್ತದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.* ಆದರೆ ಈ ಸಪ್ಪೆತನವನ್ನೂ ಮರೆಸುತ್ತದೆ, ಜೀವಂತ ಹಳ್ಳಿಯ ಕಡೆಯಿಂದ ಮಲಗಿದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬರುವ ತಂದೆ, ತಾಯಿ, ಮುದುಕಿ, ಆಳುಗಳ ಮಾತು. ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬರುವುದು ಅಲ್ಲಿಯ ಕಾವಲಗಾರನಾಗಿರುವ ಸಕ್ಕರೆಗಿಡೆ ಮುದುಕನ ಹಾಡು. ಆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಅವನ ಬದುಕಿನಿಂದ ಬಂದದ್ದು.

ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯತೆ ಇದೆ ಎಂದು ಇದರ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯತೆ ಹೇಗೆ ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಕೀಲುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಹಾಗೆ. ಹಾವಿನ ಮೇಲೆ ಸಾವು ಕಂಡ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದರೂ ಸಕ್ಕರೆಗಿಡೆಯ ಮುದುಕನನ್ನು ಸಾವು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. [ಬದುಕು ಜಾಗಾ ನನ್ನನ್ನ ನುಂಗತೈತೇನೊ ಅಂತ. ಇಲ್ಲೇ ಬಂದು ಬಿದ್ದರೂ, ಮುಟ್ಟೊವಲ್ಲದು ನನ್ನ. ಉಗುಳಿ ಬಿಟ್ಟೈತಿ....”] ಅವನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಳಿತ್ತು ಹಣ್ಣು ಮಾರುವ ಹೆಣ್ಣು, ಹಾವಿನ ಮೇಲೆ ಹಾಡಿನ ಕತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಕೇಳಿ 'ಒಬ್ಬರಾದ ಸತ್ಯಾಗ ಒಬ್ಬರಂತ ಮೂರುಮೂರಿ ಗಂಡನ್ನ ನುಂಗಿ ನೀರು ಕುಡಿದಾಕಿ ನಾ. ನಾನಂದರ ಉಂಡು ತಿಂದ್ಯಾಂಗ ದಿನಸತ್ತ್ಯಾನ ಮಾತಾಗೇತಿ ನನಗ; ನೀನರೆ ನಾವ್ರ ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೊಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಹಾವಿನ ಎದುರಿಗೆ ಇಷ್ಟು ನಿರ್ಭಯರಾದ ಜನರನ್ನು ನೋಡಿ ಅವರ ಜೀವನ. ಅವರ ಜೀವನದಿಂದ ಕಲಿತ ಪಾಠ ಅದ್ಭುತ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮಕ್ಕಳು ವರ್ಣಿಸುವ ಹಾವಿನ ಮನೆ : "ನೋಡಪಾ ಒಳಗ ನೋಡಿದರ ಒಂದು ಯೋಳು ಹೆಡಿ ಸರ್ಪ ಇಂತಿತು ನೋಡು ನನಗ! ಬಿಟ್ಟು ಖರೆ ಮತ್ತ. ನಮ್ಮ್ಯಾರ ಗೌಡರು ಆ ಕಲ್ಲಾಗ್ಯಾಗ ಯೋಳು

* ಈ ಭಾಗದ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನೋಡದೇ ಬರೆದದ್ದು. ನೋಡಿದವರೊಬ್ಬರು 'ದೆವ್ವ' ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಬಂತೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ.

ಕೊಪ್ಪರಿಗೆ ಹೊನ್ನ ಸಿಗಬಹುದಂತಪ್ಪಾ! ಅದನ್ನ ಕಾಯೋಕ್ಕೆ ಆ ಸರ್ಪ ಇರತದಂತೆ! ಏನ್ ಇತ್ತಂದೀ ಅದೂ! ಅಬಬ! ಹೋರಿಯಷ್ಟು ದಪ್ಪ ಜುಬರ್ ಅಂತಿತ್ತು. ಅದರ ನೆತ್ತಿಮೇಲೆ ನೋಡು, ಗೇಣ ಗೇಣುದ್ದ ಕೂದಲಾ ಏನಪ್ಪಾ! ಸ್ವಲ್ಪ ನೋಡಿದವನು ಮುಂದ ನೋಡಬಾರದ ಕಣ್ಣಾಗ ಮುಚ್ಚಿದ! ಜೀವರಾಶಿ ಸುಟ್ಟ ಹೋದರ."— ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಮತ್ತು ನಿಜದ ನಡುವೆ ತೂಗಾಡುತ್ತ. ಅಲ್ಲಿನ ವಿವರಗಳಿಂದ ಸತ್ಯದ ನೆಲೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಆ ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಸಾವಿನ ಹಾವಳಿಯನ್ನು ಮುದುಕ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ:

"ರಾವಣಾಸುರ ಬಾಣಾಸುರ ಕೂಡೇ ಎಂದ್ಹಾಂಗಾಗಿತ್ತು ನೋಡು... ಸ್. ಸುಡುಗಾಡಕ ಮನೀಗೆ ಏಡತಾಕೋದರಾಗಜನ ಗೋಳಿಟ್ಟಿತು. ಆದರಾಗ ನೋಡು ಹಂತ್ಯಾಕ ಯಾವವರಿಗೆ ಬಡಕೊಂತಿತ್ತು ಆ ಬ್ಯಾನಿ. ಅಂಥವ್ಯಾಗ ಹೊರಾಕ ಬರುವರು ಯಾರು? ಸತ್ತರೂ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಇದ್ದರೂ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಹೆಣಾ ಸುಡಗಾಡ ಕಾಣದೆ ಬಿದ್ದಲ್ಲೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದವು ನೋಡು..."

ಹೀಗೆ ಸುತ್ತುವರಿದ ಸಾವಿನ ನಡುವೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಯುವ ಜೀವನ. ಜೊತೆಗೆ ಅಂಥ ಸಾವಿನ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳು ಆಡುವ ಸಾವಿನ ಆಟ ಇನ್ನ ಅದ್ಭುತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು. ಈ ಸಾವಿನ ಇಳಿಜಾರಿನಲ್ಲಿ, ಜಾರುದಾರಿಯಲ್ಲಿ, ಕುಸಿಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಏರುವ ನಿರಂತರವಾದ ಜೀವನದ ಸಾಹಸ ಇಲ್ಲಿನ ರಮ್ಯತೆಯ ಬೆನ್ನುಹುರಿ.

ಆ ನಾಟಕದ ರಮ್ಯ ಗುಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದು ಇಲ್ಲಿನ ಜನರ ನಾಲಿಗೆ ತುದಿಯಲ್ಲಿನ ಕಾವ್ಯ. ಗಾದೆಗಳ ಹಾಗೆ, ನುಡಿಕಟ್ಟುಗಳ ಹಾಗೆ ಬಿಗಿಯಾದ ಕಾವ್ಯಮಯವಾದ ಮಾತುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿವೆ. "ಮುಪ್ಪಿನಾಗ ನೆಪ್ಪ ಆರುಗೋಲು." "ಕುದುರಿ ಒಂದು ಜಿಗಿಕೊಟ್ಟು ಓಡಾಕಹತ್ತೈತಿ ನೋಡು.... ಮಿಂಚಿನಂತಾ ಮಿಂಚು ಅದರ ಬೆಂಬಾಗಲೇಕು...ಗಾಳಿ ಕೂಡ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ."

ಮಕ್ಕಳು ಮದುವೆಯ ಆಟ ಮುಗಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಒಂದು ಅಂತರದೃಶ್ಯ, ಆ ಮನೆ ಅದರ ರಕ್ತದಲ್ಲಿ ಕಿಪ್ಪ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ನಾರುಮಯ್ಯನ ಒಂದು ಹಾಡಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂಥವನಿಗೂ ಹೆದರಿಕೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಆ ಮನೆ, ಸಾವಿನ ಮನೆ ಇಲ್ಲಿನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಆಟದ ಜಾಗವಾಗುವುದು ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯತೆಯ ಒಂದು ಅಂಶ. ನಾಟಕ ಆಡುವಾಗ, ಈ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ, ಆ ಮನೆಯ ಸಾವಿನ ವಾತಾವರಣ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರದಿದ್ದರೆ ಈ ದೃಶ್ಯ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಎನ್ನಿಸೀತು.

'ಆ ಮನಿ'ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಯಥಾರ್ಥತೆಯನ್ನೂ, ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಲೇಖಕರು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಯಥಾರ್ಥತೆ, ಮುದುಕನ ನೆನಪುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳ ಆಟದಲ್ಲಿ. ಹಾಗೂ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯತೆ ಆ ಮನೆಯ ಚಿತ್ರಣ

ದಲ್ಲಿ, ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆವರಣ (atmosphere) ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಭಾಷಾ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಒಟ್ಟು ಕೃತಿಯೇ ಒಂದು ನೆನಪಿನ್ದ ಹಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಹುಡುಕಿದಾಗ ಹುಡುಗನ ಹಳವಳಿಕೆ (nostalgia) ಮತ್ತು ಹುಡುಗರ ಅನುಕರಣೆಯ ಕಡೆ ಗಮನ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಳವಳಿಕೆಯಂಥ ನೆನಪನ್ನೂ, ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ ನೆನಪನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ನೆನಪು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೆನಪಿನ ಕ್ರಿಯೆಯೇ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ತನ್ನತನವೊಂದಿದೆ. ಈ ತನ್ನತನ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ರೀತಿಯದು. ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ನರ ಮೇಲೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ ಒತ್ತನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದಾಗ ಇದು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾವವಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಇದರಲ್ಲಿ ರಮ್ಯಕಾವ್ಯದ ಗುಣವಿದೆ. ಇದು ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ, ಏಳಿದ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಸಂಗವೂ ಹೌದು. ಜಿಂಪ್ರೆಯವರ "ಜೋಗಿ" ಯ ಆವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ, ಇದಕ್ಕೂ ಸಮಾನ ಧರ್ಮ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನವರೆಗೆ ಕಾಣದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕ ಏನು ಮಾಡಬಹುದೋ ಅದನ್ನು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿ, ಜನಜೀವನದ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಹಿತಿಗೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಜನರ ನುಡಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದು ಅವರ ಮಾತಿನ ಲಯ, ಅವರು ಉದ್ವೇಗಗೊಂಡಾಗ, ತಳಮಳದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ, ಪ್ರೀತಿ ತೋರಿಸುವಾಗ ಆಡುವ ಕಾಡಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಂತತವಾಗಿ ಕಿವಿಯಮೇಲೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕಲೆಗಾರ, ಪಟ್ಟಣದ ನಿರ್ಜೀವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯವನ್ನಾಗಿಸುವ ಕಲೆಗಾರನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರಸವತ್ತಾದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಈ ಕೃತಿ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಂತಹದೇ ಕೆಲಸ ಐರ್ಲೆಂಡಿನ J. M. Synge ಮಾಡಿದ್ದು. ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಶಿ, ಆರ್. ವಿ. ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಆರ್. ಬಿ. ಕುಲಕರ್ಣಿ ಇವರು ಸಹ ಈ ಆದರ್ಶದ ವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಫಲವತ್ತಾಗಿ ಬೆಳೆದುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಇಂತಹ ಕೆಲಸ ಇನ್ನೂ ಕಡೆಯೂ ನಡೆಯಬಹುದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಗರ ಕಂಪನಿಂದ ಬಿಡಿದು ಇಂದಿನ ಲೇಖಕರ ವರೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದು ದಾಗಿರುವುದು ಕನ್ನಡದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚಲ್ವಿಯಾಗಿದೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹೇಳಿಯಾದ ಮೇಲೆ, 'ಆ ಮನಿ'ಯಂತಹ, ಅದರಂಥ ಜಾತಿಯ ನಾಟಕಗಳು 'ಜೋಗಿ'ಯಂಥ ಕವನದಂತೆ ಏಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಸಂದೇಹವೊಂದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ಅಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ಒಂದೊಂದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅದು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಜಾನಪದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ, ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬನೇ ಕವಿಯು ಹಲವು ಕಾಲ

ಲೇಖಕರು, ಅಪರೂಪವಾಗಿ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ತಾತ್ವಿಕ ಕಾರಣ ಗಳಿಂದ ಬದಲಾಗಿರುವ, ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಅಮೂರ್ತ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ಲೇಖಕನೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಇಂತಹವೇ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಕಡಿಮೆ. ಮತ್ತೂ ಒಂದು ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳಿಗಿರುವ 'ಸೌಂದರ್ಯಪಕ್ಷಪಾತ' ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಾನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸರಳ ಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಸರಳಗೊಳಿಸುವಿಕೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅನುಭವದ ಒಂದು ಮಗ್ಗುಲನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ ಇಡೀ ರಾಮಾಯಣದ ಅಥವಾ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳ ಶ್ಲೋಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಶಾಲಾ ಬುಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿರುವ 'ಸತ್ಯಂವದ'—'ಧರ್ಮಂಚರ' ರೀತಿಯ ಪೊಳ್ಳು ಮಾತುಗಳಾಗಬಹುದು; ಅಥವಾ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ್ದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೋ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ನಂಬಿಸುವ ರೀತಿಯಾಗಬಹುದು; ಅಥವಾ ನಾಡಿನ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅಮ್ಮಾಲಜ್ಜಿಯ ಪ್ರಪಂಚ ಜ್ಞಾನವಾಗಬಹುದು—ಇತ್ಯಾದಿ. ಅಮ್ಮಾಲಜ್ಜಿಗೆ ಹಾಸ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇದ್ದರೆ, ಆಕೆಗೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತಹ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದರೆ, ಆಕೆ ಬದುಕಿನಿಂದ ರಕ್ತಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ನಂಬಿಕೆ ಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅವಳ ಅನುಭವವನ್ನು ತಿಕ್ಕಿ ಹೇಳಿದರೆ ಅದೂ ಕೂಡ ಮನೋಹರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಬಲ್ಲದು. ಬಹುಶಃ ಅದನ್ನು ಬರೆದು ಅಚ್ಚು ಮಾಡಿದರೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲೂ ಬಲ್ಲದು. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಕೃತಿ ಕೇಳುವವನ ಅಥವಾ ಓದುವವನ ಅನುಭವದ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪದರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಆ ಮನಿ'ಯ ಮಕ್ಕಳಾಟದಿಂದ ದೊಡ್ಡವರು ಕಲಿಯುವ ಪಾಠಗಳು ಏನೇ ಇದ್ದರೂ ದೊಡ್ಡವರ 'ಆಟ'ದಿಂದ ಕಲಿಯುವ ಪಾಠಗಳ ಗಹನತೆಗೆ ಏರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವೆರಡರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ 'ಆ ಮನಿ' ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತುಘಲಕ್' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಓದಿದಾಗ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು 'ಆ ಮನಿ' ಸಾಧಾರಣ ನಾಟಕವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಅದರ ಗೆಲುವು ಅದರ ಅಪೂರ್ವತೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳ ಹೊರಟಿದ್ದು ಅವರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ.

ಎಂ. ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ

ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಭೂಮಿಕೆ : ಸ್ವರೂಪ

ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಒಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಬರೆದರು :

> "ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಸಂಕಲ್ಪಶೀಲತೆಯೇ ಇಲ್ಲ, ನಾವು ಕೈಬಿಟ್ಟಿರುವ ದುರದೃಷ್ಟವಂತ ಜನ. ಇಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸುವ, ಭಾವಿಸುವ ಮತ್ತು ಸಂಕಲ್ಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳು ಕ್ಷೀಣಗ್ರಸ್ತವಾಗಿವೆ. ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮತ್ತು ನಿಜವಾಗಿ ಬದುಕುವ ಸಾಹಸದ, ರೋಷದ ಹೋರಾಟದ ಛಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರೆಲ್ಲರೂ ಬರೀ ತಿನ್ನುವ, ಕುಡಿಯುವ, ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ, ಸಿಗರೇಟು-ಬೀಡಿ ಸೇದುವ, ನಿದ್ದೆ ಹೋಗುವ ಹಾಗೂ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದೇ ಹರಟುತ್ತಿರುವ ಗೊಂಬೆಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ವಿಚಾರ ಶೈಲಿ ಬಾಲಿಶ; ಭಾವನೆಗಳು ಸುಲಭವಾಗಿ ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಕೀಳುಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುತ್ತವೆ. ಪ್ರೌಢ ಹೋರಾಟದ ಮತ್ತು ತುಂಬು ಜೀವನದ ಎಂತಹ ಅಭಾವವಿದೆ!"*

ತಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡಿಸಿದ ಈ ಭಾರತೀಯ ಜೀವನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ರವೀಂದ್ರರು ನಡೆಸಿದ ದೋಷಾರೋಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಅತ್ಯುಕ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆಯೆನ್ನಿಸಿದರೂ ಸಹ, ಅದರಲ್ಲಿರುವ

---

* Quoted in Krishna R. Kripalani, Rabindranath Tagore, A Biography, New York : Grove Press, 1962, p. 161.

ಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಠಾಕೂರರೇ ಹೀಗೆ ಬರೆದರು :

> "ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಮನಸ್ಸೆಂಬುದೊಂದು ಇತ್ತು. ಅದು ಜೀವಂತವಾಗಿತ್ತು ; ಅದು ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು, ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿತ್ತು; ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಅದು ತೀವ್ರ ಗ್ರಹಣಶೀಲ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವೂ ಆಗಿತ್ತು."*

ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಭಿನ್ನ ವ್ಯಕ್ತರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಯಾವನೇ ಆದರೂ, "ಭಾರತೀಯರ ಜೀವನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಇಂತಹ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತು?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ರವೀಂದ್ರರನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದ ಈ ಭಾರತೀಯ ಜೀವನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಅಧಿಕಾರ ವಿಸ್ತರಣದಿಂದುಂಟಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವಂತೆ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಡಳಿತ ತೀರಪ್ರದೇಶಗಳಿಂದ ಒಳನಾಡಿಗೆ ಹಬ್ಬುತ್ತಾ "ಮಹಾಸಮೀಕರಣವಾದ, ಏಕಾಕಾರವಾದ, ನೀರಸ ಸಮತಟ್ಟೆಯಾದ ಸರಕಾರ"†ವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ಅದು ವಿದ್ಯಾವಂತ ಭಾರತೀಯರ ವಿಚಾರಗಳ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಭಾರತದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಅವರ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಹಿಂದೆಂದೂ ಜಗತ್ತಿಗಾಗಲೀ-ಅಥವಾ ತಮಗೇ ಆಗಲೀ-- ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಮರ್ಥನೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಭಾರತದ ಪರಂಪರಾಗತ ಬೌದ್ಧಿಕ ವರ್ಗಗಳಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ಕಾಯಸ್ಥರು ಮತ್ತು ವೈದ್ಯರು ಇಲ್ಲಿನ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಮುಂಚೆಯೇ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾದರು. ಈ ವರ್ಗಗಳು ತಮ್ಮ "ರಾಜ್ಯ"ಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಉಪಯುಕ್ತವೆಂಬುದು ಭಾರತದ ಹೊಸ ಆಡಳಿತಗಾರರಿಗೆ ಮನವರಿಕೆಯಾದದ್ದರಿಂದಲೂ, ಮತ್ತು, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಳುವ ವರ್ಗದೊಂದಿಗೇ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಹೊಸ ಆಡಳಿತಗಾರರ ಭಾಷೆಯಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷನ್ನು ಕಲಿಯುವುದರ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಈ ವರ್ಗಗಳು ಬೇಗನೇ ಕಂಡುಕೊಂಡವು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್

---

* Ibid, p 193.

† William M. Thackeray, quoted in George D. Bearce, British Attitudes towards India, 1784-1858, London : Oxford University Press, 1961, p. 244.

ಭಾಷೆಯನ್ನು ಭಾರತೀಯರ ಮೇಲೆ ಬ್ರಿಟಿಷರೇ ಹೇರಿದ್ದು ಎಂಬ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ನಂಬಿಕೆಯು ತಪ್ಪೆಂದು ನೆನಪಿಡುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಾದರೆ, ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕರಾದ ರಾಜಾ ರಾಮ್‌ಮೋಹನರಾಯ್ (1772?—1833) ಅವರ ವಿವಾದಾತ್ಮಕ ಬರಹಗಳನ್ನು ನಾವು ಓದಿದರೆ, 19 ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಾತು ಬಲ್ಲ ಭಾರತೀಯರು ಗತಕಾಲವನ್ನು ಒಂದು ಬೂದಿಯ ಗುಡ್ಡೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ರಾಯ್ ಅವರ ಇತರ ಬರಹಗಳನ್ನೋದಿದರೆ ಅವರು ಸ್ವಭಾವ ಸಮರ್ಥನೆಯ ತಂತ್ರಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಬರಡುತನವನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ಬರೆದಂತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಡೇವಿಡ್ ಹೇರ್ ಮತ್ತು ಕಲ್ಕತ್ತಾದ ಉಚ್ಚ ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರಾದ ಸರ್ ಹೈಡ್ ಈಸ್ಟ್ ಅವರುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ 1816 ರಲ್ಲೇ ರಾಯ್ ಅವರು ಭಾರತೀಯ ತರುಣರಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸನೀಡಲು ವಿದ್ಯಾಲಯವೊಂದನ್ನು ತೆರೆದರು. ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ-ನಿರ್ದೇಶಿತ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸನೀಡುವ ಇತರ ಕಾಲೇಜುಗಳೂ ಇದ್ದುವು. ಆದರೂ ಸದಾ ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವರು ಲಾರ್ಡ್ ಮೆಕಾಲೆ. ಓ ಮಾಲೀ ಅವರು ಬರೆಯುವಂತೆ

> "ಲಾರ್ಡ್ ವಿಲಿಯಂ ಬೆಂಟಿಂಕ್ ಅವರು ಮೆಕಾಲೆಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ವರದಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ನಂತರ 7 3-1835ರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಪರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದುದು ಒಂದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಬೇಡಿಕೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರ ರೂಪವಾಗಿಯೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು."*

ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ದಂಗೆಯ ಅನಂತರ ತಕ್ಷಣವೇ 1857 ರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಬೊಂಬಾಯಿ ಮತ್ತು ಮದರಾಸಿನ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಯಿತು. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದುಂಟಾದ ದೂರ ವ್ಯಾಪಕ ಪರಿಣಾಮಗಳ ತುಲನೆ ಇನ್ನೂ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿನ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಸ್ವತಃ ಮೆಕಾಲೆಯೇ ಭಾರತದ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಗ್ರಹಪೂರ್ಣ ಉತ್ಸುಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಸದಾ, ಭಾರತ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮ ಯೂರೋಪುಗಳನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿ ಹೋಲಿಸುವಾಗ ವಿವಾದಾಂಶಗಳನ್ನು ತೀರಾ ಸರಳಗೊಳಿಸಿದರು :

---

* L. S. S. O'Malley, (Ed) Modern India and the West, London, Oxford University Press, 1961. p. 62

"ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ [ಹದಿನಾಲ್ಕನೇ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿಗೆ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ] ಓದಲು ಯೋಗ್ಯವಾದದ್ದರಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ನರ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲೇ ಇದ್ದಿತು. ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರು ಇದುವರೆಗೂ ಭಾರತದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಸಮಿತಿಯು ನಡೆದಂತೆಯೇ ನಡೆದು ಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಸಿಸೆರೋ ಮತ್ತು ಟ್ಯಾಸಿಟಸ್‌ರ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದರೆ, ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಮ್ಮ ದ್ವೀಪದ ಭಾಷಾರೂಪಗಳಿಗೇ ಸೀಮಿತ ಗೊಳಿಸಿದ್ದರೆ.... ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಇಂದಿರುವಂತೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತೇ ? ಮೋರ್ ಮತ್ತು ಆಸ್ಕಾಂರ ಸಮಕಾಲೀನರಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಗಳು ಹೇಗೆಯೋ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ."*

"ಪಶ್ಚಿಮ ಯೂರೋಪಿನ ಭಾಷೆಗಳು ರಷ್ಯಾಕ್ಕೆ ಏನು ಮಾಡಿದವೋ ಅದನ್ನೇ ಭಾರತಕ್ಕೂ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಭಾರತದ ಜನರು ರಷ್ಯನ್ನರಂತೆಯೇ ಅಜ್ಞಾನಾಂಧಕಾರದಿಂದ ಹೊರ ಬಂದು ನಾಗರಿಕ ಜನಾಂಗಗಳೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುವರು"† ಎಂದೂ ಸಹ ಅವರು ಬರೆದರು. ಮೆಕಾಲೆಯವರ [illegible] ಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯ ಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರೂ ಸಹಾ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವ ಎಲ್ಲರಂತೆಯೂ ಟ್ಯೂಡರ್ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೂ 19 ನೇ ಶತಮಾನದ ಭಾರತಕ್ಕೂ ಇದ್ದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮರೆತರು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಆಳುವವರ ಭಾಷೆಯಾಗಿತ್ತು: [illegible] ವಿದೇಶೀ ಮತಪ್ರಚಾರಕರ ಭಾಷೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ನಡುವೆ ಸಮತ್ವದ ಸಂಬಂಧ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ.

19 ನೇ ಶತಮಾನದ ಭಾರತದ ಬುದ್ಧಿ ಜೀವಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಒಂದು ಜೀವನ ಮಾರ್ಗ ವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ತನ್ನ ಜೀವನ ಮಾರ್ಗದ ಬಗ್ಗೆ [illegible] ನಿಶ್ಚಿತತೆ ಇದ್ದ ಹೊರತು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನ ಮಾರ್ಗದೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಬಲ್ಲದು. 18 ನೇ ಶತಮಾನದ ಮತ್ತು 19 ನೇ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ [illegible] ಕಂಡುಬಂದಿತ್ತು: ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಿಷ್ಠೆ (Traditionalism) ಮತ್ತು ರೂಢಿಶೀಲತೆ (Conventionalism) ಗಳಿಗಿರುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ [illegible] ಭಾರತದಲ್ಲಿ [illegible]. ವರ್ಗೀಕರಣ ಮತ್ತು [illegible] ಭಾರತೀಯರ [illegible]

* T. B. Macaulay, Selected Speeches, London, Oxford University Press, n. d. p. 359

† Ibid

ಬುದ್ಧಿವಂತ ಓದುಗನಿಗೂ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಅಡ್ಡಗೋಡೆಯಂತೆಯೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು [illegible] ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ [illegible] ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪುನರ್ಮೌಲ್ಯೀಕರಣದ (Re-evalution) ಮತ್ತು ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ (Reinterpretation) ಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. [illegible] ಕಾಲದ ವರೆಗೆ, ವಿಮರ್ಶಕರೆಲ್ಲ [illegible] ಭಾರತೀಯ ಲೇಖಕರ ಬಗ್ಗೆ [illegible] ಕೊಡಿದ [illegible] ಕಂಡಾಗ ಕನಿಕರವಾಗುತ್ತದೆ.*

ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ [illegible] ಸಂಪರ್ಕ ತಪ್ಪಿಹೋದದ್ದಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಪಕ್ಷಪಾತ ಮಾತ್ರವೇ ಕಾರಣವಾದದ್ದು. ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಇಂದಿನವರಿಗೆ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವುದಾಗಿದ್ದಂಥ ಒಂದು ಜೀವಂತ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಂಪರೆಯ ಅಭಾವ. ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ಬರಹಗಾರರ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಇದ್ದುದರಿಂದಾಗಿ ಓದುವ ಜನರಿಗೂ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅತಿ ಕಡಿಮೆ ಸಂಪರ್ಕವಿದ್ದಿತು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಂತೆ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬಾರದಿದ್ದ ಹೊಸ ವಿದ್ಯಾವರ್ಗದ ಬಗೆಗಂತೂ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸತ್ಯ. ಇಂಗ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂವೇದನಾ ಶಕ್ತಿಯು ಮಂದಗತಿಯದಾಗಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ಎಂತಹುದಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮುಂದಿನ ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಬರಹಗಾರರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖಕರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಬರಹಗಾರರಲ್ಲೊಂದು [illegible]. [illegible] ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದವರನ್ನು [illegible] ಬರಹಗಾರರಿಗೆ ಮರುಳಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಸರ್ ವಾಲ್ಟರ್ ಸ್ಕಾಟ್, ಥಾಮಸ್ ಹುಡ್ ಮತ್ತು ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರ್ ಡೂಮಾ ಇವರ ಬರಹಗಳಿಗೆ ಭಾರತೀಯರು ತೋರಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವಂತಹುದಾಗಿದೆ.

---

* ಉದಾಹರಣೆಗೆ "ಭಾರತದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್", "ಭಾರತದ ಸ್ಕಾಟ್" ಮುಂತಾದ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು [illegible] ಪದೇ ಪದೇ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಭಾರತೀಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸವೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪರಕೀಯ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದ. ಆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾರತೀಯ ಅಧ್ಯಾಪಕನಿಗೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಅಪಾಯವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ವಿದ್ವದಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಸುರಕ್ಷಿತ ಮಾರ್ಗ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾದದ್ದು ಸಹಜ. ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ "ಶ್ರೇಷ್ಠ"ರು ಅವರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿನ "ಕ್ಲ್ಯಾಸಿಕ್"ಗಳೆಂದೇ ಸ್ವೀಕಾರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಭಾರತದ ವಿಭಿನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಉತ್ತೇಜನಕಾರಿಯಾಗಬಹುದಾದ್ದರೂ ಸಹಾ, ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವು (evaluation) ಆಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ನಡೆದ ಅಲ್ಪ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಗೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದು ಭಾರತೀಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಧ್ಯಾಪಕನು "ಪಂಡಿತ"ನಾಗಿ ಬಿಡುವ ನಿಜವಾದ ಅಪಾಯವಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದುದರಿಂದ ಭಾರತೀಯರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಚೂರುಚೂರಾಯಿತು.

ಈ ರೀತಿಯ ಚೂರುಚೂರಾಗುವಿಕೆಗೂ ಮತ್ತು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಜವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಲ್ಲದ್ದಕ್ಕೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಪ್ರಜ್ಞೆ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ವಿದೇಶೀ ಮತಪ್ರಚಾರಕರು ಭಾರತೀಯ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡಿದ ಕಟು ಟೀಕೆಗಳಿಂದ ಏನೂ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆಲೋಚನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಫಲ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ತಂದು....... ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಬೇರೂರಿದ್ದ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಕದಲಿಸಲು* ಕಾರಣವಾಯಿತೆಂದು ನಂಬಲಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಭಾರತೀಯರು ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯತ್ತ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿತು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಹೊಂದಿದವರ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೂ (scheme of values) ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೂ ಸಂಬಂಧವೇ, ಸ್ಪರ್ಶವಾಗಲೀ ತಪ್ಪಿಹೋದಂತಾಯಿತು. ಭಾರತೀಯರು ತಮ್ಮ ದೇಶದ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯುವಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅನಿಸಿಕೆಗೆ (feel) ಈ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೇ ಕಾರಣ. ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳೆನ್ನಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಸಹಾ (conservatives) ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಜೋರಾಗಿಯೇ

* Muhammad Sadiq, A History of Urdu Literature, London, Oxford University Press, 1964, p. 215

ಮಾಡಿದರು. ಈ ಸಮರ್ಥನೆಯು ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯು ನಿಲ್ಲುತ್ತ ಬರುವಷ್ಟಿಗೆ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೀ ಇದ್ದ ಅನಿಶ್ಚಿತ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ಶಕ್ತಿಶಾಲೀ ವಾಗ್ವಾದದ ಬದಲು ಈಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರತಿವಾದವಂತೂ (Pleading) ಈ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ತೀವ್ರ ರೀತಿಗೂ ಮತ್ತು ಈ ಧರ್ಮ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ವಾದಮಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅತೀವ್ರ ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲು ಕಠಿಣವಾದ ಅಡ್ಡಿಯಾಯಿತು. 19 ನೇ ಶತಮಾನದ ಇಬ್ಬರು ಮಾದರಿ ಭಾರತೀಯರ ಕೆಲಸದ ಬಗ್ಗೆ ಜನರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಅಡ್ಡಿ ಎಂತಹುದೆಂಬುದು ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾಮಿ ದಯಾನಂದರು ಭಾರತೀಯ ಪವಿತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ಅರ್ಥನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಿರುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಮುಲ್ಲರ್ ಹೀಗೆ ಬರೆದರು :

> “ಅವರು ವೇದವನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವೆಂದು ನಂಬಿದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ತೀರಾ ನಂಬಲಸಾಧ್ಯವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಂದ. ತೀರಾ ಈಚಿನ ಯೋಗ್ಯವಾದುದೆಲ್ಲವೂ-ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನದ ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನ ಸಂಶೋಧನೆಗಳೂ ವೇದ-ಮಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆಯೆಂದು ತಮ್ಮ ಮತ್ತು ಇತರರ ಮನಸ್ಸೊಪ್ಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಫಲರಾದರು. ಹಬೆಯ ಯಂತ್ರಗಳು, ರೈಲುಗಳು, ಹಬೆಯ ದೋಣಿಗಳು ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಅವುಗಳ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಾದರೂ ವೇದಕಾಲದ ಋಷಿಗಳಿಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದುವೆಂದು ತೋರಿಸಿದರು.”*

ಇದೇ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾದಿಕ್ ಸ್ವಾಮಿ ವಿವೇಕಾನಂದರ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಈ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು :

> “ಹಿಂದೂ ನಾಗರಿಕತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಕ್ರೈಸ್ತಾದಿ ಧರ್ಮಗಳಿಂದ ಶುದ್ಧವಾದುದು ಇದು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಲಾದುದು. ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು, ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ. ಪಶ್ಚಿಮದವರು ಇದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಸಫಲರಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಯೂರೋಪಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಲ್ಲರ ಟೀಕೆಗಳು ತಪ್ಪು ; ಮತ್ತು ಈ ಬಗ್ಗೆ

* Quoted by Sadiq, op. cit. p. 224

> ವಿದೇಶೀ ಮತಪ್ರಚಾರಕರು ಹೇಳುವುದೆಲ್ಲವೂ ಸುಳ್ಳು ಮಿಥ್ಯಾಪವಾದ (slander). ಭಾರತವು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ದೇಶ. ಅದು ಜಗತ್ತಿಗೆ ಒಂದೆ ಬೋಧನೆ ಮಾಡಿದೆ, ಮತ್ತು ಪುನಃ ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿಗೇ ಬೋಧಿಸುವುದು.
>
> ಯೂರೋಪಿನ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆಯು ಪಾಪಿಗಳ, ಸ್ಥೂಲ, ಸ್ವಾರ್ಥ ಹಾಗೂ ವಿನಾಶಕಾರಿಯಾದುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರಿಂದ ಹಿಂದೂಗಳ ಮೇಲೆ ಹೀನ ಪ್ರಭಾವವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಹಿಂದುವೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವವೆಂಬ ವಿಷದಿಂದ ತನ್ನ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತನ್ನ ಕೈಲಾದುದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲಸ. ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಲು ಮತ್ತು ಭಾರತ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆತ್ಮೀಯವಾದ ಪವಿತ್ರ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಹಿಂದುವು ತನ್ನ ಸಸ್ಯಾಹಾರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಾಂಸಾಹಾರಿಯಾಗಬೇಕು ; ಗೋಮಾಂಸಹಾರಿಯೂ ಆಗಬಹುದು."*

ಇತರರ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನ ಮಾತು ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಎಷ್ಟೇ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಗತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಯಾವುದು ಈಗಲೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಬಹುದೋ ಅದನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿ ತೆಗೆಯುವ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದಾಗಲೀ, ಸ್ವಯಂ ಸಮ್ಮೋಹನ (self-hypnosis) ದಿಂದಾಗಲೀ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯಲು ಅನುಕೂಲವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪರಿಸರದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದೂ ಶಿಲ್ಪ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳು ಅಶ್ಲೀಲತೆಯುತವೆಂಬ ಆಪಾದನೆಯು ಪ್ರಸಾರವಾಗತೊಡಗಿತು. ಯಾರೂ ಸಹಾ ಇಂಥ ಆಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಆಧಾರವಾಗಿದ್ದ ನೈತಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸದಿದ್ದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯಾಸಕ್ತಿಯು (sensuality) ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿಸ್ಸಂಕೋಚವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು ಯಾರೂ ಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕಾಮವನ್ನು ಜೀವನದ ಒಂದು ಪುರುಷಾರ್ಥವೆಂದು ಒಪ್ಪಿದ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಈಗ ಸಾಧ್ಯವಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಂಕೇತ ಪದ್ಧತಿಗಳ (Symbolism) ಅರ್ಥಾಂತರರೋಕ್ತಿ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು (allegorical nature) ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವುದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು : ಕಾಮ ಸಂಬಂಧವಾದುದೆಲ್ಲ ಹೇಯವಾದಂಥದ್ದು ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ನಾಚಿಕೆ ಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವಂಥದ್ದು ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನುಳ್ಳ ಶುದ್ಧಾಚಾರವಾದೀ (Puritanical)

* John N. Farquhar, Modern Religious Movements in India, New York : Macmillan, 1915, p. 204

ಜಾಡ್ಯವು ಅತ್ಯದ್ಭುತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹರಡಿತು. ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಕೆಲವು ಅಂಗಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗಿನ ಈ ಲಜ್ಜಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಹಿಂದೂಗಳು ಬೃಹದಾರಣ್ಯಕ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಎರಡನೇ ಬ್ರಾಹ್ಮಣದಲ್ಲಿ ಲೈಂಗಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನೂ ವಿಶ್ವದ ಕಾರ್ಯಗತಿಯನ್ನೂ ಸಂಬಂಧಿಸಲು ಮಾಡಿದ ಸಾಹಸೀ ಯತ್ನವನ್ನು ಮರೆತಂತೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಯತ್ನದ ವಿವರ ಇಲ್ಲಿದೆ: (ಬೃ. ಉಪನಿಷತ್ ಅಧ್ಯಾಯ 6 ಬ್ರಾಹ್ಮಣ 2, 11–14)

"ಓ ಗೌತಮ, ಈ ಲೋಕವೇ ಒಂದು ಹೋಮಾಗ್ನಿ. ಈ ಪೃಥ್ವಿಯೇ ಆ ಅಗ್ನಿಗೆ ಸಮಿತ್ತು; ಅಗ್ನಿ ಹೊಗೆ; ರಾತ್ರಿಯೇ ಜ್ವಾಲೆ; ಚಂದ್ರನೇ ಕೆಂಡ; ನಕ್ಷತ್ರಗಳು ಕಿಡಿಗಳು. ಈ ಅಗ್ನಿಯಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳು ಮಳೆಯನ್ನು ಹೋಮ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಆಹುತಿಯಿಂದ ಅನ್ನ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಓ ಗೌತಮ, ಪುರುಷನೇ ಒಂದು ಹೋಮಾಗ್ನಿ. ಅವನ ತೆರೆದ ಬಾಯಿಯೇ ಸಮಿತ್ತು; ಪ್ರಾಣವೇ ಹೊಗೆ; ಮಾತೇ ಜ್ವಾಲೆ; ಕಣ್ಣೇ ಕೆಂಡ; ಕಿವಿಗಳೇ ಕಿಡಿಗಳು. ಈ ಅಗ್ನಿಯಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳು ಅನ್ನವನ್ನು ಹೋಮ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಆಹುತಿಯಿಂದ ವೀರ್ಯ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಓ ಗೌತಮ, ಸ್ತ್ರೀಯೇ ಒಂದು ಹೋಮಾಗ್ನಿ. ಭಗವೇ ಸಮಿತ್ತು; ಕೇಶಗಳೇ ಹೊಗೆ; ಯೋನಿಮುಖವೇ ಜ್ವಾಲೆ; ಪುರುಷೇಂದ್ರಿಯ ಪ್ರವೇಶವೇ ಕೆಂಡ; ಆನಂದಾನುಭವವೇ ಕಿಡಿಗಳು, ಈ ಅಗ್ನಿಯಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳು ವೀರ್ಯವನ್ನು ಹೋಮಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಈ ಆಹುತಿಯಿಂದ ಪುರುಷನು ಜನಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅವನು ಬದುಕಿರುವಷ್ಟು ಕಾಲ ಬದುಕಿದ್ದು, ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಸತ್ತಮೇಲೆ ಅವನನ್ನು ಅಗ್ನಿಗರ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವನ ಅಗ್ನಿ ಅಗ್ನಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಿತ್ತು ಸಮಿತ್ತಾಗುತ್ತದೆ; ಹೊಗೆ ಹೊಗೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ಜ್ವಾಲೆ ಜ್ವಾಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ಕೆಂಡ ಕೆಂಡವಾಗುತ್ತದೆ; ಕಿಡಿಗಳು ಕಿಡಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಅಗ್ನಿಯಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳು ಪುರುಷನನ್ನು ಹೋಮಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಆಹುತಿಯಿಂದ ದೀಪ್ತಿವಂತ ಮನುಷ್ಯನು ಜನಿಸುತ್ತಾನೆ."*

ಈ ಮಂತ್ರದ ಹಾಗೂ ಕಾಮಸೂತ್ರದ ಕರ್ತ ವಾತ್ಸ್ಯಾಯನನ ನಾಡು ವಿಕ್ಟೋರಿಯನಿಸಂನ (ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ರಾಣಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ರೂಢವಾದ ಜಡನೀತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ) ಸುಭದ್ರ ನೆಲೆಯಾದದ್ದು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ.

---

* Robert E. Hume (tr) The Thirteen Principal Upanishads, London : Oxford University Press, rev. ed. 1931, reprinted in India, 1954, p. 162-163.

ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಬಂಗಾಳೀ ಕವಿ ವಿದ್ಯಾಪತಿಯ ಎರಡು ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ ಗೀತೆಯೊಂದನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಈ ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನಿಸಂನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ತೋರಿಸಬಹುದು. (ಠಾಕೂರರು ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಬಂಗಾಳದ ವೈಷ್ಣವ ಕವಿಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಡುವುದು ಆವಶ್ಯಕ.) ವಿದ್ಯಾಪತಿಯ ಪದ್ಯವೊಂದು ಇಲ್ಲಿದೆ:

ಕೇಳು ಓ, ಚೆಲುವಿನ ಪ್ರಿಯತಮೆ,
ಕೋಪವನ್ನು ಬಿಡು.
ರತ್ನಕುಂಭಗಳಂಥ ನಿನ್ನ ಸ್ತನಗಳಾಣೆಗೂ,
ಈಗ ನನ್ನ ಕೈಯೊಳಗಿರುವ ನಿನ್ನ
ಈ ರತ್ನಹಾರ-ಸರ್ಪದಾಣೆಗೂ
ನಿನ್ನ ಹೊರತು ಬೇರಾರನ್ನಾದರೂ
ನಾನು ಎಂದಾದರೂ ಮುಟ್ಟಿದರೆ
ನಿನ್ನ ಈ ಕಂಠಾಭರಣ-ಸರ್ಪವು ನನ್ನನ್ನು ಕಚ್ಚಲಿ;
ನನ್ನ ಮಾತು ಸತ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೆ
ಯೋಗ್ಯ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಡು ನನಗೆ.
ನನ್ನನ್ನು ನಿನ್ನ ತೋಳುಗಳಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಸು : ನಿನ್ನ ತೊಡೆಗಳಿಂದ ಹೊಡೆ ;
ನಿನ್ನ ಕ್ಷೀರಭರಿತ ಸ್ತನಗಳಿಂದ ನನ್ನ ಹೃದಯದ ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸು :
ನಿನ್ನ ಹೃದಯಪಂಜರದಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ಹಗಲೂ ರಾತ್ರಿ ಬಂಧಿಯನ್ನಾಗಿಡು.*

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಇಂತಹ ಗೀತಗಳು ದೇವರಿಗಾಗಿ ಆತ್ಮದ ಹಂಬಲದ ಅರ್ಥಾಂತರೋಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಗೀತದಲ್ಲಿರುವುದು ಆತ್ಮಕ್ಕಾಗಿ ದೇವರ ಹಂಬಲ. ವಿದ್ಯಾಪತಿಯು ಒಂದು ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತ ಅನುಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಅನೇಕ ಭಾರತೀಯ ಕವಿಗಳ ವ್ಯಾಪಾರದ ಸರಕಾದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರತಿಮೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಠೆ ತೋರುವ ವಚನವೀಯುವುದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ತಪ್ಪಿದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಣಯ ಹಾಗೂ ಭಕ್ತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುವು. ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ದೇವರು ವಿರಕ್ತಿಪಂಥದ ಭಯಂಕರ ದೇವರಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಪ್ರಿಯತಮನು ಗುರಿಯಾಗಲು ಒಪ್ಪುವ ಶಿಕ್ಷಾವಿಧಾನವು ಪ್ರಣಯ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಲಯಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ಗೀತದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ನಿರ್ಲಜ್ಜ ಇಂದ್ರಿಯಾಸಕ್ತಿಗೂ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಪಂಥದ

* W. G. Archer, The Loves of Krishna. New York : Grove Press. n. d., p. 89.

ಕೃಷ್ಣ ಕಥಾನಕದ ವೀರ್ಯವಂತಿಕೆಗೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಈ ಕಥಾನಕವು ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥದ ವಿದ್ಯಾಪತಿಯಂಥ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಗಳಿಂದ ಪಡೆದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಹಾಗೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಜೋಡಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾದಂಥ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ಅರ್ಥಾಂತರೋಕ್ತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು (allegorial framework) ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲು, ಅವನಿಗೂ ಅವನ ವೇಣುಗಾನಕ್ಕೂ ಮರುಳಾಗಿ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಿಂದ ಶರಣಾದ ಗೋಪಿಯರು — ಇದರ ವಿವರವಾದ ಶರೀರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನೇ ಆ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕ್ರೈಸ್ತ—ಅದರಲ್ಲೂ ಪ್ರಾಟೆಸ್ಟೆಂಟರ ಧಾರ್ಮಿಕ-ಪ್ರೇಮ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ "ಬಿಗಿತ" ಈ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಠಾಕೂರರು ಈ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಇಂಥ ತರ್ಕಸಮ್ಮತವಲ್ಲದ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ನಿರುಪಯುಕ್ತವೆಂದು ಬಗೆಯುವ ಸುಧಾರಣಾವಾದೀ ಪಂಥವಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದರು. ಗತಕಾಲದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕಥಾನಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದುಹೋದುದರ ಪರಿಣಾಮವೇನಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಠಾಕೂರರ ಈ ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು :

ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಮಿಲನವಾಗುವುದರಿಂದ
ಆಕಾಶವೆಲ್ಲ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ತುಂಬಿದೆ ;
ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಮಿಲನವಾಗುವುದರಿಂದ
ಜಗವೆಲ್ಲ ಹಸಿರುಮಯ ವಾಗಿದೆ.
ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಮಿಲನವಾಗುವುದರಿಂದ
ರಾತ್ರಿ ಜಗತ್ತನ್ನು ತನ್ನ ತೋಳುಗಳಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತು ಎಚ್ಚರಾಗಿದೆ ;
ಬೆಳಗೋ, ಹೊರ ಹೊಮ್ಮುವ ಗೀತದೊಂದಿಗೆ
ಮೂಡಣದ ಬಾಗಿಲನ್ನು ತೆರೆಯುತ್ತದೆ.

ಕೂಟದ ಆಸೆಯ ಕಿರುದೋಣಿ
ಅನಾದಿಯಾದ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ತೇಲಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ ;
ಸುಸ್ವಾಗತದ ಕೈತಟ್ಟೆಯಂತೂ
ಯುಗಯುಗಗಳ ಹೂಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದೆ.
ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಮಿಲನವಾಗುವುದರಿಂದ
ನನ್ನ ಆತ್ಮವು ಮದುಮಗಿತ್ತಿಯ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ
ವಿಶ್ವ ಚಕ್ರದ ಪರಿಭ್ರಮಣೆಗಳಲ್ಲಿ
ಮದುಮಗನನ್ನರಸುವ ಹಾದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ ಸುತ್ತುತ್ತಿದೆ*

---

* Rabindranath Tagore : The Bridegroom

ಈ ಗೀತದಲ್ಲಿನ ಮದುವಣಗಿತ್ತಿ ಮದುವಣಿಗನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಮೂಲ ಪ್ರತಿಮೆಯು ರೂಢಿಗತವೇ ಆದರೂ ಠಾಕೂರರು ಜಾಗೃತವಾಗಿಯೋ, ಅಜಾಗೃತವಾಗಿಯೋ ಈ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಗೀತವು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಬಂಗಾಳದ ವೈಷ್ಣವ ಕವಿಗಳು ಸ್ತ್ರೀ-ಪುರುಷರ ಕೂಟವನ್ನು ದೇವರೊಂದಿಗೆ ಅನುಭಾವಿಯ ಕೂಟದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಂಕೇತವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಠಾಕೂರರ ಗೀತದೊಡನೆ ವಿದ್ಯಾಪತಿಯ ಗೀತದ ಹೋಲಿಕೆಯು ಈ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಠಾಕೂರರಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಿಯತಮೆ (ಭಕ್ತ) ಪ್ರಿಯತಮನನ್ನು ಹುಡುಕುವುದರಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಭಕ್ತನೇ ಪ್ರಿಯತಮೆಯೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದರೆ ಇಂಥದೇ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕೊಂಡು ವಿದ್ಯಾಪತಿಯು ರಚಿಸಿದ ಗೀತೆಯೊಂದು ಹೀಗಿದೆ :

ನದಿಯು ಬಿರುಸಿನ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ
ದೋಣಿ ಬಿಡಲ್ಪಟ್ಟಿತು.
ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣ ಚಿಕ್ಕವನು,
ಅವನಿಗೆ ನಡೆಸಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ.
ಅದಕ್ಕೇ ನಾನು ಈಜಿ ಹೋದೆ,
ನನ್ನ ತೋಳ್ಬಂದಿಗಳು ಲಟ್ಟನೆ ಮುರಿದುವು.
ನನ್ನ ಕಂಠಹಾರ ಕಡಿಯಿತು.
ಗೆಳೆಯಾ ! ಓ ಗೆಳೆಯಾ,
ಕಟುನುಡಿಗಳಿಂದ ನನ್ನನ್ನು ಬೈಯಬೇಡ.
ನನ್ನ ಕರ್ಣಾಭರಣಗಳು ನದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವು.
ನಾನು ಹೊತ್ತು ಮುಳುಗುವ ವರೆಗೂ ಅವನ್ನು ಹುಡುಕಿದೆನು.
ನನ್ನ ವೇಷಾಲಂಕಾರವೆಲ್ಲಾ ತೊಳೆದುಹೋಯಿತು.
ನನ್ನ ಮುಖ ಚಂದ್ರನಂತೆ ಶುಭ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.
ನದಿಯ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಅಡ್ಡಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ
ಮುಳ್ಳುಗಳು ನನ್ನ ಸ್ತನಗಳನ್ನು ತರಿದವು.
ವಿದ್ಯಾಪತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ;
ನೀನು ಹೇಗೆ ಜಿಣ್ಣೆಯಂತೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತೀ,
ಜನರು ನಿನ್ನ ಮಾತನ್ನು ನಂಬಲೂಬಹುದು.

* Deben Bhattacharya (tr) Love Songs of Vidyapati, W. G. Archer (ed) London : Allen and Unwin, 1963

ಠಾಕೂರರ ಗೀತವು ವಿದ್ಯಾಪತಿಯ ಗೀತಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅರ್ಥಶಃ ಹೆಚ್ಚು "ಭಾವನಾತ್ಮಕ" (lyrical) ವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ (tone) ವಿದ್ಯಾಪತಿಯ ಗೀತಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಠಾಕೂರರ ಗೀತವು ತೀರಾ ಪರಿಮಿತವಾದುದು. ಎರಡು ಗೀತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಿಯತಮೆಯೇ ಪ್ರಿಯಕರನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋದರೂ ಠಾಕೂರರ ಗೀತದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಯು ಕವಿಯ ಸಂವೇದನಾ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅತಿಶಿಷ್ಟತನವನ್ನು (prudery) ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಷ್ಣವ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಿಯತಮೆ, ಪ್ರಿಯಕರರು ಠಾಕೂರರ ಗೀತದಲ್ಲಿ ಮದುವಣಗಿತ್ತಿ, ಮದುವಣಿಗರಾದದ್ದು ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾಗಿದೆ. ಬಂಗಾಳದ ವೈಷ್ಣವ ಕವಿಗಳ ಮೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೇಮವು "ಪರಕೀಯ", ವ್ಯಭಿಚಾರೀ ರೀತಿಯದು ; ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಈ ರೀತಿಯ ವ್ಯಭಿಚಾರೀ ಪ್ರೇಮವು ಮಾತ್ರ ದೇವರ ಮತ್ತು ಅನುಭಾವಿಯ ನಡುವಣ ಸ್ವೇಚ್ಛಾ ಸಂಬಂಧದ ಸರಿಯಾದ ಸಂಕೇತವಾಗಬಲ್ಲದೆಂದು ನಂಬಿದ್ದರು, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಿಂದೂ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ತ್ರೀಯು ಪ್ರಿಯಕರನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಅಂತರ್ಭಾವವೂ ಠಾಕೂರರಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಠಾಕೂರರ ಗೀತವು ಮದುವೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸಿದರೆ ವಿದ್ಯಾಪತಿಯದು ಕೂಡುವಿಕೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಠಾಕೂರರ ಗೀತವನ್ನು ಅನುಭಾವಿ ಕಾವ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಭೋಗಸಂಬಂಧವುಳ್ಳ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅನುಭಾವಿಯ ಹಂಬಲ ಹಾಗೂ ಅನುಭವಗಳ ಸಂಕೇತವನ್ನಾಗಿ ಠಾಕೂರರು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗದಿದ್ದುದು ಅಥವಾ ಉಪಯೋಗಿಸ ಬಯಸದಿದ್ದುದು— ಇದಷ್ಟೇ ಅವರ ಗೀತದಲ್ಲಿನ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಅಸಮರ್ಪಕ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸಲು ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶಿವನು ದೊಡ್ಡ ತಪಸ್ವಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದುದರಿಂದ 12 ನೇ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಶಿವಶರಣರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಭೋಗಸಂಬಂಧಿ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಲೈಂಗಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ಅವನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 12 ನೇ ಶತಮಾನದ ಶಿವಶರಣೆ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ಈ ವಚನವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ :

ಸಂಗದಿಂದಲ್ಲದೆ ಅಗ್ನಿ ಹುಟ್ಟದು ;
ಸಂಗದಿಂದಲ್ಲದೆ ಬೀಜ ಮೊಳೆದೋರದು ;
ಸಂಗದಿಂದಲ್ಲದೆ ಪುಹವಾಗದು ;
ಸಂಗದಿಂದಲ್ಲದೆ ಸರ್ವಸುಖದೋರದು ;
ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ದೇವಯ್ಯ

ನಿಮ್ಮ ಶರಣರ ಅನುಭಾವ ಸಂಗದಿಂದ
ಆನು ಪರಮಸುಖಿಯಾಗಿ ಬದುಕಿದೆನಯ್ಯಾ ಪ್ರಭುವೆ.

ಈ ವಚನದಲ್ಲಿ ಐದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉಕ್ತಿಗಳು "ಸಂಗದಿಂದಲ್ಲದೆ" ಎಂಬ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿತವಾಗಿವೆ. ಈ ವಚನವು "ಸಂಗ" ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ. ಮೊದಲನೇ ಉಕ್ತಿಯು ಬೆಂಕಿಯು ಹುಟ್ಟುವ ಎರಡು ರೀತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ: ಹಾರುವ ಕಿಡಿಗಳು ತಾಗುವುದರಿಂದ. ಮತ್ತು ಇವಕ್ಕಿಂತಲೂ ಬಿರುಸಾದ ಕಲ್ಲು-ಕಲ್ಲಿನ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದ. ಈ ಎರಡನೇ ರೀತಿಯು ಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮರದ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಉಜ್ಜಿ ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ಉತ್ಪತ್ತಿಮಾಡುವ ಹಿಂದೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಭೋಗವು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕರ್ಮವೆಂದೂ. ಪುತ್ರನನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದೂ ಭಾವಿಸಲಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ "ಸಂಗ" ಶಬ್ದದ ಲೈಂಗಿಕ ಅಂತರಾರ್ಥಗಳು ಬಲಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸ್ಪರ್ಶಕ ಹಾಗೂ ಸತತ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೂ. ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಘರ್ಷಣೆಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮೊದಲನೇ ಉಕ್ತಿಯು ಬೀಜ ಮೊಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಉಂಟಾಗುವ ಒಸರುಗ್ಗುವಿಕೆ. ನೆನೆವಿಕೆ. ಗರ್ಭಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ ಎರಡನೇ ಉಕ್ತಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಸ್ತ್ರೀಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದರಿಂದ "ಸಂಗ" ಶಬ್ದದ ಲೈಂಗಿಕಾರ್ಥಗಳು ಈ ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಇವೆ. "ಸಂಗ" ಶಬ್ದದ ಲೈಂಗಿಕ ಇಂಗಿತ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇರುವ ಮೂರನೆಯ ಉಕ್ತಿಗೆ ಈ ಎರಡನೆಯ ಉಕ್ತಿಯು ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕ್ರಮಶಃ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಈ ಲೈಂಗಿಕ ಅನುಸ್ವರಗಳು ಈ ವಚನದ ಬಗ್ಗೆ ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ. "ಸರ್ವ ಸುಖ" ಮತ್ತು "ಪರಮ ಸುಖ" ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇದೆ. ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದ "ಸುಖ"ಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ "ಪರಮ ಸುಖ"ಕ್ಕೂ ಇರುವ ವೈಪರೀತ್ಯದಿಂದಾಗಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿನ "ಸಂಗ" ಶಬ್ದವು "ಪರಿಚಯ" ಅಥವಾ "ಸ್ನೇಹ"ವನ್ನೇ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಯ ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ "ನಿಮ್ಮ ಶರಣರ" ಮತ್ತು "ಅನುಭಾವ" ಈ ಶಬ್ದಗಳಿಂದಾಗಿ "ಸಂಗ" ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಸ್ತರಣೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧತೆಯು ಹಿಂದಿನ ಉಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿನ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಮತ್ತು ಗುಪ್ತ ಸೂಚನೆಗಳಲ್ಲೇ ಆಗಿದೆ. ನಾವು ಪ್ರತಿ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯೂ "ಸಂಗ" ಶಬ್ದದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಬಂದರೆ ಒಂದು ನಿರಂತರ ಪ್ರಗತಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ— ಘರ್ಷಣೆ ಉರಿಯುವ ಬೆಂಕಿ,

ಮೆಲ್ಲಿಸಿ ನೋಡಕೊಡದ ಬೀಜ. ಗರ್ಭಧಾರಣೆ, ಶಿಶುಪ್ರಸವ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂತೋಷ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರವಾದ ಆನಂದ. ಇಲ್ಲಿನ "ನಿನ್ನ ಶರಣ" ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳೊಂದಾಗಿ 'ಸಂಗ'ದ ಲೈಂಗಿಕ ಅರ್ಥ ಕಾಣಿಯಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯು ಶಿವನಿಗಾಗಿ ಆರಿಸಿದ "ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ" ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿರುಚಿ ಪ್ರಣಯಾಭಿರುಚಿಯನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸಿದೆ ಇಲ್ಲಿ.

ಶಿವನನ್ನು ಪ್ರಿಯತಮನೆಂದು ಭಾವಿಸಲು ಅವನು ತಪಸ್ವಿಯೆಂಬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅಡ್ಡಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯು ತನ್ನ ಭಾಷೆಯ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ದೈಹಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಸುವುದು ಈ ವಚನದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. 20 ನೇ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಶಕಗಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿ ಠಾಕೂರರು ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಬಂಗಾಳೀ ವೈಷ್ಣವ ಕವಿಗಳ ಪ್ರಣಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕವಿಸಮಯವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದುದಲ್ಲದೇ ಬಹುಶಃ ತಮಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆಯೇ ತಮ್ಮ ಗೀತವನ್ನು "ಸಂಭಾವಿತ"ವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ಗೀತೆಗಳ ಸಂಗೀತಗುಣದಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಲೈಂಗಿಕ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬದಲಾದ ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಬದಲಾವಣೆಯು ಬಹುಶಃ ಭಾರತದ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಅನೀತಿ' ಇದೆಯೆಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಮಾಡಿದ ಟೀಕೆಯ ಅರಿವಿನಿಂದ ಜನಿಸಿರಬಹುದು.

ಇದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಎಲ್ಲಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ಗೀತಗಳೂ ಪ್ರಣಯಪರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಂದಲ್ಲ. ಭಾರತದ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕವಿಗಳನೇಕರು ತಾಯಿ ಮಗ, ತಂದೆ ಮಗ, ಪ್ರಭು ಭೃತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಗೀತದ ಯಶ ಅಪಯಶಗಳು ಆ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಮತ್ತು ದೇವರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಲು ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆರಿಸುತ್ತಾನೆಂಬುದರ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಗೀತ ಸಫಲವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ವೈಷ್ಣವ ಕವಿ ಪುರಂದರದಾಸರಿಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಅವರು ಒಂದು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಕೃಷ್ಣನ ತಾಯಿಯೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ದೇವರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಂದು ಮೂರ್ತ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿವೆ. ತಾಯಿ ಯೋಗಿಸ ತಿಂಡಿಯು ಆಗಿ ತೋರಿಸಿ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಮಗನನ್ನು ಸ್ನಾನಕ್ಕೆ ಕರೆಯುತ್ತಾಳೆ.

ಠಾಕೂರರ ಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಅಭಾವ. ಬಹುಶಃ ಇದಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ—ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾನವೀಯ-ಅನುಭವದ ಹಲವು ವ್ಯಕ್ತ ರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಭಾವವಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ಯಾವುದೋ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧವಿರಬಹುದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣ ಕತೆ

ಗದ್ಯವು ಒಂದು ಪರಿಣಾಮಕಾರೀ ಸಂಪರ್ಕಸಾಧನವಾಗಿ ಬೆಳೆದುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಎಂದು ಅನೇಕವೇಳೆ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ" ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದ ಸಂದಿಗ್ಧಾರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಗದ್ಯವನ್ನು 19–20 ನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಬಹುಶಃ ಉತ್ತಮ ವಾಗ ಬಹುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಸಾಧನಗಳಾಗಿ ಬಳಸುವಾಗ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಗಳಿ ಗಾಗಿಯೇ ಬಳಸಬೇಕೆಂಬ ವಾದವನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪದ್ಯವೆಂದರೆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುವುದು ; ಇಂತಹ ಜೋಡಣೆಯ ಕೇವಲ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅಥವಾ ಅಭಾವವು ಗುಣಸಂಬಂಧವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೇನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕರ್ತೃಗಳೂ ಸಹಾ ಉಪ ಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೂ ಸಹಾ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯವೆಂದೂ ಜ್ಞಾನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದೂ ಕರೆದು ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದರು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಧ್ವನಿ ಅಥವಾ ಅಲಂಕಾರ ಅಥವಾ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅಥವಾ ಅಭಾವಗಳೇ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಇದ್ದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರುವ ಸಲುವಾಗಿ "ನಾಟಕೀಯ ಕಾವ್ಯ ರೂಪದ ಕಾದಂಬರಿ"* ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಅವರಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಸಹಾ ಅವರಿಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ಗದ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಅರಿವಿತ್ತು.

---

* ಈ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು **F. R. Leavis** ಅವರು ಡಿಕ್ಸ್‌ನ್ಸ್‌ನ "ಹಾರ್ಡ್ ಟೈಮ್ಸ್" ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರು— **Scrutiny XIV Cambridge.**

ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವು ಬರವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ರೀತಿಯ ಜೋಡಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತವಿದ್ದಿತು: ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿನ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳು ಗದ್ಯವು ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಬಳಕೆ ಎಂಬ ಅರಿವೂ ಇದ್ದುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳು ವರ್ಣನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಗದ್ಯವನ್ನೂ ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನಾವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿದುವು. ಈ ಕಾವ್ಯಗಳ ಗದ್ಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಬರಹಗಾರರ ಗದ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸ್ವರೂಪಸಂಬಂಧೀ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು (formal differences) ಕೇವಲ ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತಿಳಿಸುವಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣದ ಬಳಕೆಯಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಬಹಳ ಜನರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಭೋಗವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ, ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ಪಠನದ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳೇ ಇಂದು ನಾವು ಚಿಹ್ನೆಗಳ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸುವ ವಿರಾಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲವಾಗಿದ್ದುವು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವಣ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ತುಂಬಾ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

19ನೇ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ವಕೀಯ ಗದ್ಯಶೈಲಿಗಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯು ವಿದೇಶೀ ಧರ್ಮಪ್ರಚಾರಕರು ಮುದ್ರಣವನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದದ್ದರಿಂದ ಇನ್ನೂ ತ್ವರಿತಗೊಂಡಿತು. ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಅನುವಾದಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಮಾದರಿಗಳೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗಲೂ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿರುವ ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದಗಳು ವಿದೇಶೀ ಧರ್ಮಪ್ರಚಾರಕರು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದುದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ, ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವ ವಿವರಣೆಗಳ ಪರಿಷ್ಕರಣ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಓದುಗ ವರ್ಗದ ಆವಿರ್ಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಗದ್ಯವು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಹೊಂದಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

"ಕಾದಂಬರಿ" ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯು ಬ್ರಿಟಿಷರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯ

ಆಧಾರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಮೊದಲು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿದುದೇ ತುಂಬಾ ಅರ್ಥ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ನಾನು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಹಿಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪುನಃ ಸಂಪಾದಿಸ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಭಾರತೀಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಸರ್ ವಾಲ್ಟರ್ ಸ್ಕಾಟ್ ಮತ್ತು ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರ್ ಡೂಮಾ ಅವರ "ಚಾರಿತ್ರಿಕ" ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅಥವಾ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದರೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಿಸಲಾದರೂ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಿಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಗುರುತಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸ್ಕಾಟ್ ತನ್ನ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಸ್ಕಾಟ್‌ಲೆಂಡಿನವರ ರಾಷ್ಟ್ರ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿದನೆಂಬುದು ತೀರಾ ಅಸಂಭಾವ್ಯ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಭಾರತೀಯರ ರಾಷ್ಟ್ರ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸಿದನೆಂದು ಅಂತರಂಗ ಸಾಕ್ಷ್ಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಬಂಕಿಂ ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿ, ರಾಖಲ್ ದಾಸ್ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ (ಇಬ್ಬರೂ ಬಂಗಾಳದವರು) ಹರಿ ನಾರಾಯಣ ಆಪ್ಟೆ (ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ), ಬಿ. ವೆಂಕಟಾಚಾರ್ಯ, ಕೆರೂರು, ಗಳಗನಾಥ (ಕರ್ನಾಟಕ) ಇಂಥ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು "ಭಾರತದ ಗತವೈಭವ"* ವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರು. ಸ್ಥಳೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಕೆಲವರು ತಮಗೆ ಉಪಲಬ್ಧವಿದ್ದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ನಿಷ್ಠರಾಗಿರಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಅವರ ಅತ್ಯುತ್ಕಟ ಭಾವನೆಗಳೂ (sentiments) ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಜಾಗೃತ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ಭಿನ್ನವಾದವು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ "ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಜ್ಞೆ" ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರು "ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ" ಗತಕಾಲದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನೀಡುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ ; ಅಥವಾ ಗತ ಕಾಲಕ್ಕೂ ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಇದ್ದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆ ಸಾಹಸ ಕಾದಂಬರಿ (romance) ಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು ಜೀವನದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು

* ಭಾರತದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯು "ಉದಾತ್ತ" ಸ್ವರೂಪದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು.

ತೀರ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ತಾವು ಅರಿತೋ ಅರಿಯದೆಯೋ ಸರಳಗೊಳಿಸಿದರೂ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಡ ಬಲ್ಲಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೂ ಅವರು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಈ ಲೇಖಕರು ಯುಕ್ತವಾದ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಫಲರಾದುದು ಮತ್ತು ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಚಾರೋದ್ದೇಶಗಳು—ಇವೇ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಅಲ್ಪ ಸತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು.

ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಬಳಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತಭೂಯಿಷ್ಠ ನುಡಿಗಟ್ಟಿಗೂ ಮತ್ತು ಅವರ ಪ್ರಚಾರೋದ್ದೇಶಗಳು, ಕಾದಂಬರಿಯೂ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಅವರು ತಿಳಿಯದಿದ್ದುದು-ಇವಕ್ಕೂ ಬಹುಶಃ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಈ ಲೇಖಕರನೇಕರ ಶೈಲಿಯ ಬಿಗಿತಕ್ಕೆ ಒಂದು 'ವಾತಾವರಣ'ದ ನಿರ್ಮಾಣದ ಅಗತ್ಯವೇ ಕಾರಣ ಎನ್ನುವುದು ಸಂಗತವಲ್ಲ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದಂತೆ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಸದಾಚರಣ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ, ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿದ್ದುದೆಂದರೆ ಒಂದು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಶೈಲಿ ಮಾತ್ರ. ಅವರು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಭಾವಿತ, ಅಮೂರ್ತ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟನೆಗಳ ಕಾದಂಬರೀಕರಣ—ಇವುಗಳಿಂದಲೇ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಅನುಭವದಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟವು ; ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಸ್ಪಷ್ಟ, ಉನ್ನತ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸುತ್ತಿದ್ದುವು. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಕೆಲವೇ ಯತ್ನಗಳೂ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ.*

ಈ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರನೇಕರಿಗೆ ಉಪದೇಶಾತ್ಮಕ ಉದ್ದೇಶಗಳೂ ಇದ್ದುವು. ರಾಜರ ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯಗಳ ಅವನತಿಯು ನೈತಿಕ ತಪ್ಪುಗಳಿಂದಲೇ ಆಯಿತೆಂದು ಇವರು ಅನೇಕ ಸಲ ಆಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನ ನಡತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಸರಳ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದಾಗಿ ನೀತಿವಂತರು ಮತ್ತು ಅನೀತಿವಂತರೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನೀತಿಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಶಿಷ್ಟಶೈಲಿಯ (Stylized) ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ನಿರ್ಜೀವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಂತೆ

* ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಪವಾದವೆಂದರೆ ನಂದ ಶಂಕರ ಮೆಹತಾ ಅವರ "ಕರಣ್ ಘೇಲೋ" ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿ. ಇಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ದಿನಬಳಕೆಯ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗದೇ ಗುಜರಾತೀ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸರಸ್ವತೀಚಂದ್ರರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಯಿತು

ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಬಂಧದ ಅಂಶಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಲೇಖಕರ ಉದ್ದೇಶಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಇವರಿಗೆ ತಾವು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅರಿವಿಲ್ಲದುದಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಇವರ ವಿಫಲತೆಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದು ಅಂತಿಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿನ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಮೈತ್ರಿಯು ತೋರಿಕೆ ಇದ್ದರೂ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ತಳ್ಳಿಹಾಕಿದ (ಅಥವಾ ತಳ್ಳಿಹಾಕಲು ಯತ್ನಿಸಿದ) ಸ್ಥಳೀಯ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಪಡೆದಿದ್ದುವು; ಆ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಒಂದು ಧರ್ಮದ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ದುಡಿದಾಗಲೂ ಸಹ, ಜೀವನದ ಬಗೆಗಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯು ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಅವು ಯಾವುದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮದ ಆಗಮನಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಭಾರತೀಯರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚಾರ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಮೂಲತಃ "ಹಿಂದೂ" ಆಗಿದ್ದುವು. "ಧರ್ಮ"ದ (ನೀತಿವಂತ ನಡತೆಯ ನಿಯಮಗಳ) ಕಲ್ಪನೆ ಜಾತೀಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. "ಧರ್ಮ"ಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮನ್ನಣೆಯಿಂದಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ದಾರಿಯಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 19 ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಮತ್ತು 20 ನೇ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಶಕಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಆ ಬಗೆಯ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿ ಭಗ್ನವಾಯಿತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆ ನೀಡುತ್ತವೆ.

ಈ ಕೆಲವರು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಂತೆಯೇ ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೂ ಸಹಾ ಸಮಾಜದ ಕೆಲವು ದೋಷಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ಅಸಮಾಧಾನವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಹಿಂದೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವಿಧವೆಯರ ಸ್ಥಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದರು. ಅವರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಲ್ಲಿನಂತೆಯೇ ಇವರಲ್ಲೂ ಸಹಾ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದ್ದಂಥ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚೌಕಟ್ಟೊಂದರ ಅಭಾವವಿತ್ತು. ಅನೇಕರು ತಮಗಿದ್ದ ಅವಸರದ ಅತ್ಯಾಚಾರ ಭಾವವನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಲೋಭನೆಗೆ ಬಲಿಯಾದರು. ಇವರು ಆಕ್ರಮಣ ಮಾಡಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೋಷಗಳು ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಸಮಾಜ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದ್ದುವು; ಮತ್ತು ಈ ಆಕ್ರಮಣಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದು ಕೇವಲ ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ [illegible] ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು [illegible] ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ [illegible] ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಂದ ಭಿನ್ನರಾಗಿದ್ದರು. [illegible] ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು [illegible]

ಬಂದೇ ಆಗಿದ್ದವು : ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಓದುಗನು ತನ್ನ ಅಥವಾ ತನ್ನ ಸಮಾಜದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು-ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಾದರೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು-ಅವಶ್ಯಕವಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಕಾಲದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೆಯೇ ಆಗಿದ್ದಿತು : ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಮಾಧಾನವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಾದರೂ ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡರೆಂದು ಇದರರ್ಥವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನೇಕವೇಳೆ ಅವರ ಅನ್ಯಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಾಚಾರದ ಭಾವನೆಗಳು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಲಕ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಜೀವನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆಗೂ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೃತಿಗಳು ತೋರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ ಅನ್ಯಾಯಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಇದ್ದ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿನ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯೇ ಸಮಾಧಾನಕರ ಕಾರಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಓದುಗನು ಲೇಖಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು : ಸ್ವತಃ ಕಾದಂಬರಿಯೇ ನಾಟಕೀಕೃತ ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಾದಂಬರೀ ಸಹಜ ಯುಕ್ತಿಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನದಲ್ಲದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಓದುಗನ ಮನವೊಲಿಸಲಿಲ್ಲ.

ವಿಖ್ಯಾತ ಹಿಂದಿ-ಉರ್ದು ಬರಹಗಾರ ಪ್ರೇಮ ಚಂದ್ ಮತ್ತು ಅಷ್ಟು ಖ್ಯಾತರಲ್ಲದ ಕನ್ನಡ ಬರಹಗಾರ ಎಂ. ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಈ ಇಬ್ಬರನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಈ ರೀತಿಯ ಭಾರತೀಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಒಂದು ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಮ ಚಂದರ ಬರಹವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಓದುವ ಓದುಗನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮುಹಮ್ಮದ್ ಸಾದಿಕ್ ಅವರ 'ಉರ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ"ಯ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳು ಮುಂದೊಡ್ಡುತ್ತವೆ. ಸಾದಿಕ್ ಅವರು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ :

> ಪ್ರೇಮಚಂದರು ಹಳೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಕುಂದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಹೊಸ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಆದರ್ಶವಾದಿ. ಭಾರತೀಯ ಗ್ರಾಮಜೀವನದ ಜಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ಸರಳವಾದ ಆದರ್ಶವಾದೀ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಸಮಾಜವನ್ನು [illegible]

ಸ್ವಾರ್ಥ ಮತ್ತು ವೈಪರೀತ್ಯಗಳಿಂದ ಅವರು ಕುಪಿತರಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ; ಮನುಷ್ಯ ನಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥದ ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನೀತಿಯ ಪೊರೆಯಿಂದಾಗಿ ಗಮನಿಸದೇ ಇರುವ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅತ್ಯಂತ ಅಸಂಭವನೀಯ ಸ್ಥಾನ ಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಡುವುದೇ ಅವರ ಕೆಲಸ. ಅವರು ಬಡವರ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀಮಂತರ ದರ್ಪಪೂರ್ಣ ಅನುಕಂಪವನ್ನು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ; ಬಡವರಲ್ಲಿರುವ ಮೂಲಭೂತ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ, ಒಳ್ಳೆಯತನ, ಸತ್ಯಸಂಧತೆ, ಸಹಾನುಭೂತಿ ಮತ್ತು ತ್ಯಾಗ–ಇವು ಬಡ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಹುಲುಸಾಗಿ ಬಡತನದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯು ತ್ತವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀಮಂತರಿಗೂ ಬಡವರಿಗೂ ನಡುವೆ ಧನ ಮತ್ತು ಬಡ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವಭಾವತಃ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಾದಿಯಾದ [illegible] ರಾಜಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ [illegible], ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಸೋಷಲಿಸ್ಟರಾಗಿದ್ದಂತೆ ನಿತ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ಶಾಶ್ವತವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಎರಡೂ ಧರ್ಮ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತ ವಾಗಿವೆ. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಅವರು "ಬಾಜಾರ್ ಏ-ಹುಸಂ" ನಲ್ಲಿನಂತೆ ರುಗ್ಣ ಹೃದಯದ ಜಗತ್ತಿನ ನಿಷ್ಠುರತೆ ಮತ್ತು ಅಮಾನುಷತೆಗೆ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯುವಾಗ ಬಿರುಸಾದ ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭ ಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಬಲವತ್ತರವಾಗಿರುವ ಕನಸು ಕಾಣುವ ಗುಣ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ; ಜೀವನದ ಕಠಿಣ ಸತ್ಯಗಳು ಮನೋಹರವಾದ ಮೃದುತನ ವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ; ಅವರು ತಮ್ಮ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ತೃಪ್ತಿ ತರುವಂತಹ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಹಾಗಿದೆ. . . .

[illegible] ಪಾತ್ರಗಳು ಅವರ ಸುತ್ತಲಿನ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಅವರಿಗೆ ದೇಶದ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಇದೆ; ಅವರು ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರ [illegible] ಪಾತ್ರ [illegible] ತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಚಿತ್ರಿಸುವ ರೈತರು [illegible] ರೈತಪಾತ್ರ ಗಳಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ [illegible]; ಅವರ [illegible] ಅವರೆಲ್ಲರ ಸುತ್ತ ಅವರಿರುವ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ [illegible].

[illegible] ಚಿತ್ರಣವನ್ನು [illegible]. ಶ್ರೀಮಂತ [illegible] ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲ [illegible]ಯಿಂದಾಗಿ [illegible].

> ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿನಯ, ಸೋಫಿಯಾ, ಮಿ. ಕ್ಲಾರ್ಕ್ ಮುಂತಾದವರು ಬರಿಯ [illegible] ತುಂಬಿದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬೊಂಬೆಗಳು, ಅವರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜೀವ ಸಂಗತವಾಗಲೀ ಒಂದು ನವ ಲಕ್ಷಣವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ; ಕೇವಲ ಪ್ರಚಾರೋದ್ದೇಶದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಅವರ ನಡತೆಯ ಚಿತ್ರಣ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ, ಅಥವಾ ಅದೂ ಸಹಾ ಇಲ್ಲ.
>
> ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ ಚಂದರು ವಿಫಲರಾದುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಬಲವತ್ತರವಾದ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳೇ ಕಾರಣ..... ತಾನು [illegible] ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ನಗರ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ಅನುಕಂಪವೇ ಇಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಆ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಮನೋಭಾವವು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ [illegible]*

ಪ್ರೇಮಚಂದರ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾದಂಬರಿ 'ಗೋದಾನ'ವನ್ನು [illegible] ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು [illegible] ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ [illegible] ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಮ ಚಂದರಿಗೆ 'ಶ್ರೀಮಂತ ಜೀವನ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಅನುಭವವಿತ್ತೆಂಬ ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ 'ನಗರ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಕಂಪ'ವೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸಾದಿಕ್ ಅವರ ಟೀಕೆ ಪ್ರೇಮ ಚಂದರ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಫಲತೆಗೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಹುಡುಕುವ [illegible] ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹಾ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅತೀ ಸಮೀಪದಿಂದ ಗಮನಿಸಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಬಣ್ಣಿಸಲಾದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಗ್ರಾಮಜೀವನವನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಮೂಡಿಸಿರುವ [illegible] ನಗರ ಜೀವನದೊಂದಿಗೆ ಜೋಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. [illegible] ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಪ್ರೇಮ ಚಂದರ [illegible] (Stock responses) [illegible] ರಚನೆಗಳಾಗಿ [illegible] ಕೇವಲ [illegible] ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು [illegible] "ಮಾಡಿದ್ದುಣ್ಣೋ [illegible]

* Sadiq, op, cit. pp 346--350

ಮಹಾರಾಯ'ದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಈ ಸೋಲಿಗೂ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮ ಜಂಪರಿಗೆ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಮನೋಭಾವನೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

"ವಾಟಿಸ್ಟು ಹೋಸ್ ಮಹಾರಾಯ" ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡವನ್ನು ಓದದವರಿಗೆ ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಗೂ ಮತ್ತು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂವೇದನಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಭಾಷೆಗೂ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕೆಂದೂ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರದಲ್ಲೇ ಅರಸಬೇಕೆಂದೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವರು ಎತ್ತಿಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು, ಲೇಖಕನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಅವನು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರಬೇಕೆಂಬ ಅವರ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಇಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರೇ ಲೇಖಕರ ಉಪದೇಶಾತ್ಮಕ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಉಪದೇಶಾತ್ಮಕ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಅನೇಕ ಭಾರತೀಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಭಾವಾತಿರೇಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. [illegible] ಕಾದಂಬರಿಯು ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಭಾರತೀಯ ಲೇಖಕನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಈ ಶತಮಾನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. "ವಾಟಿಸ್ಟು ಹೋಸ್ ಮಹಾರಾಯ"ದ ಭಾವಾತಿರೇಕಯುತ ಭಾಷೆಗೂ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ ನಿಯಮಾವಳಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕೂ ಬಹುಶಃ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯವಸ್ತು ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ (Chesuty) ಮತ್ತು ಹಿಂದೂ ದೃಷ್ಟಿಯ ನೀತಿವಂತ ನಡತೆಯ ಅಂತಿಮ ವಿಜಯ. ಇದು ಅನೇಕ ಲೇಖಕರನ್ನು ಸೆಳೆದ ಮಾದರಿ ಕಥಾವಸ್ತು. [illegible] ಕಷ್ಟಸಂಕಟಗಳನ್ನು [illegible] ಲೌಕಿಕ ಹಾಗೂ [illegible] [illegible] ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮೆಚ್ಚುವ ನಾಲ್ಕು ಘಟನೆಗಳು ದುರ್ಗಮವಾದ ಹಳ್ಳಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಲೌಕಿಕ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳನ್ನು ಮುರಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿನಾಶಕಾರಿ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ದರೋಡೆಗಾರರ ಗುಂಪೊಂದು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ; ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ದರೋಡೆಗಾರರ ನಾಯಕನು ಹಳ್ಳಿಯ ಹೊರಗಡೆ ಇರುವ ದೇವಸ್ಥಾನವೊಂದರ

ಜೀವತೆಯ ಅರ್ಚಕನೆಂದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಪಾತಿವ್ರತ್ಯವು ಸ್ಮೃತಿ ನಿಯಮಪಾಲನೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ದರೋಡೆಗಾರರ ನಾಯಕನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಪತ್ನಿಯ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಭಂಗ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುವುದರಿಂದ ಲೌಕಿಕ ಹಾಗೂ ಸ್ಮೃತಿಕ ನಿಯಮಪಾಲನೆಗಳನ್ನು ಮುರಿಯುವುದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ನಿಯಮಪಾಲನೆಯನ್ನು ಮುರಿಯುವ ಯತ್ನದ ಸಂಕೇತವಾಗಬಲ್ಲದು. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿನ "ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿವರಣಗಳ ಸಾಂದ್ರತೆ" ಇದು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಿರುಹೊತ್ತಿಗೆಯಾಗಲು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯು ಕೆಲವು ಕಡೆ ಸಾಹಸಿಕ ವಿಷಯಗಳ ದಾಖಲೆಯಂತೆ, ಹಲವೆಡೆ ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ಕಥೆಯಂತೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೆಡೆ ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಪ್ರಹಸನದಂತೆ ಇದ್ದರೂ ಕೂಡ ಈ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತನಗರಿವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಬದ್ಧನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಭಿನ್ನಜಾತೀಯ ಅಂಶಗಳೂ ಒಂದುಗೂಡುತ್ತವೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಘಟನೆಗಳು ಸಂಕೇತಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ; ನಾವು ಊಹಿಸಬಹುದಾದಂತೆ ಈ ಕಥೆ ರಾಜಸಿಂವಾಗಿ ಲೌಕಿಕ, ಸ್ಮೃತಿಕ ನಿಯಮಪಾಲನೆಗಳ ಅಂತಿಮ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಂಡರೂ ಕೂಡ ಈ ವಿಜಯವು ಲೇಖಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮುಂಗಡೆಯೆಂದು ಓದುಗನಿಗೆ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಕಾದಂಬರಿಯು "ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದ" (Committed) ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ರೂಢಿಮಟ್ಟಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆಯುವ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಓದುಗನು ಈ ಆದರ್ಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆಯುವಂತೆ ಮನಸ್ಸೊಪ್ಪಿಸುವ ಸಂಬಂಧವು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅನಂತರದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೆಲ್ಲರಿಗೆ ಹೀಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೂಢಿಮಟ್ಟಗಳನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೆನ್ನುವಂತೆ ಒಪ್ಪುವುದು ಕಠಿಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಟ್ಟಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಲೇಖಕರನ್ನೂ ಕೆಲವು ಸ್ಥೂಲ ಪಂಗಡಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದಾಗಿ ಕೆಲವರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಾಗ್ವಿಜೃಂಭಣ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ (rhetorically) ಉಪಯೋಗಿಸಿದರು ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶಗೊಳಿಸಿದರು (ತಮ್ಮ ಕಥಾ ರಚನೆಯ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಾಗಿ ಅಲ್ಲ). ಈ ವಾಗ್ಮಿತೆ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶೀಕರಣ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಲೇಖಕನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ರೂಢಿಮಟ್ಟಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೇ ಇರುವ ಮನೋಭಾವನೆಗಳ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯನ್ನು ರಟ್ಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನೇ ಮಿತಗೊಳಿಸಿದರು; ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಬರವಣಿಗೆ ಜಾನಪದ (Idyllic) ವಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಆಗುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವ [illegible]

ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಆಗಬಾರದು ಎಲ್ಲಾ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದು ಎಂದು ಬರಹಗಾರರು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮೂರನೆಯ ಗುಂಪು ಬಹುಶಃ ಅತ್ಯಂತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಗುಂಪು-ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂಬ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೇ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳದ್ದು.

ಆದರೆ ಈ ಮೂರನೆಯ ಗುಂಪಿನ ಲೇಖಕರ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವ ಮುನ್ನ 1930–1940ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರ ಮಾರ್ಕ್ಸಿ ಗುಂಪನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 1928ರಲ್ಲಿ ಟಾಗೂರ್ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮಚಂದರಂತಹ ಬರಹಗಾರರ ಮತ್ತು ಜವಹರಲಾಲ್ ನೆಹರೂರಂತಹ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ಹರಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಬರಹಗಾರರ ಸಂಘವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಸಂಘಗಳೂ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದವು. "ಪ್ರಗತಿಶೀಲ" ಬರಹಗಾರರು 1930ರ ಕಾಲದ "ತೀವ್ರವಾದಿ" (Radicals) ಬರಹಗಾರರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖಕರನ್ನೂ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರು ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿವಿರೋಧಿಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಗಾಮಿಗಳು ಎಂದು ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸುವ ಹವ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದರು. ಪ್ರತಿಗಾಮಿಗಳಿಗೆ "ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ" ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಇದರಿಂದಲೇ ಅವರು 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರೆಂದೂ ಇವರು ವಾದಿಸಿದರು. ಬರಹಗಾರರು ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ವಿಚಾರಾಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಮಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರಿಕೊಂಡ ಮನೋಭಾವಗಳೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತೀರ್ಮಾನಗಳ ಮಾನದಂಡವಾಯಿತು; ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯ ಲೇಖಕರನ್ನು ಅವರ ಮನೋಭಾವಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೂಲೆಗೊತ್ತಲಾಯಿತು. ಈ "ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ" ಬರಹಗಾರರು ಕಾರ್ಲ್‌ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನು "ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ" ಮತ್ತು "ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ"ದ (bourgeois) ಲೇಖಕರ ಬಗ್ಗೆ ಆಡಿದ ವಿಮರ್ಶಕ ನುಡಿಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಬಾಲ್ಜಾಕ್‌ನಂತಹ "ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ"ದ ಲೇಖಕನ ಬಗ್ಗೆ ಅವನು ತೋರಿಸಿದ ಒಲವನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತೆಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.* "ಉಪದೇಶ"ಗಳನ್ನು "ಕಾರ್ಯಸಿದ್ಧಿ"ಯೆಂದು ಭ್ರಮಿಸುವ "ಪ್ರಗತಿಶೀಲ" ಲೇಖಕರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ರಾಗದ್ವೇಷರಹಿತ ವಿಮರ್ಶೆ ಕ್ಷೀಣವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿತು; ಅಲ್ಲದೆ ಈ "ಪ್ರಗತಿಶೀಲ" ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಎರಡು ದಶಕಗಳವರೆಗೆ ಭಾರತದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವ ನಡೆಸಿದರು. ಅವರ ಪುಸ್ತಕಗಳು-ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು--ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾರಾಟವಾದವು ಮತ್ತು, ಇವರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೂ ಮತ್ತು "ಸಿದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ"ಗಳನ್ನು (Stock responses) ಕೌಶಲದಿಂದ ನಿರೂಪಿಸುವ

* See Karl Marx and Frederick Engels, Literature and Art, Bombay Current Book House, 1952

ಇವರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೂ ತುಂಬ ಮಿತಿಯಿತ್ತು. ಇವರ "ಆದರ್ಶ" ಶೀಲ ನಾಯಕರುಗಳ ಚಿತ್ರಣ ರೋಮೋದ್ರೇಕಪೂರ್ಣ (melodramatic) ವಾಗಿದೆ; ಅವರ ನುಡಿಗಟ್ಟಿಗೂ ಮತ್ತು ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರಪಂಚದ ಅಪರಿಷ್ಕೃತ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗ, ರಾಜಕೀಯ ವಾಗ್ಮಿತೆಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ. ಭಾರತದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಜಯಪ್ರದರಾದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರನ್ನು ತರುಣರು (adolescents) ಪುರುಷಸಿಂಹರಂತೆ ಗೌರವಿಸಿದುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಲೇಖಕರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕರಾಗಿ ವಹಿಸಿದ ಉಪಯುಕ್ತ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಸರಳಮುಗ್ಧ ಮನೋಭಾವನೆಗಳು ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಾರರಾಗಲು ಅಡ್ಡಿಯಾದುವು. ಈ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಅವರ ಬರಹಗಳ ಭಾವೋದ್ರೇಕಮಾರ್ಗಾನುಸರಣೆ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು ; ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಬರೆದುದು ಕಥಾವಸ್ತುವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿದುದು ಅಪರೂಪ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗೂ ಮತ್ತು ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೂ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಭೇದವು ಕಾಣೆಯಾಯಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಲೇಖಕರನೇಕರು ವ್ಯಭಿಚಾರದ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ವೇಶ್ಯಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಧಿಕ್ಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ತಾವು ನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಸಭ್ಯತೆಯ ಪಕ್ಷಪಾತಿಗಳೆಂದು ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದರೂ ಹೀಗೆ ಧಿಕ್ಕರಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಮನುಷ್ಯ ಶರೀರದ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಲೈಂಗಿಕ ವರ್ತನೆಗಳ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂಥ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ತಮ್ಮ ಓದುಗರ ಚಾಪಲ್ಯವನ್ನು ತೀರಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದೂ ಸಹ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ತನಗೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದೆನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮಾಡುವ ಹಕ್ಕಿದೆಯೆಂದು ಪದೇ ಪದೇ ಹೊಸ ಬರಹಗಾರರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದರಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಚೀನ—ಮಧ್ಯಕಾಲದ ಬರಹಗಾರರೇನೂ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯವರಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿಯೋ ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಸ್ವಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಅವರು ಕಲೆಯ ನೈತಿಕ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡದ್ದು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ; ಅಲ್ಲದೇ ಅವರ ನೀತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಕಡು ಸನಾತನಿಗಳ ರೀತಿಯದು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರಚನಾ ವಿಧಾನಗಳಿಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರ ಮೇಲೆ ನೈತಿಕ ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಆಪಾದನೆಯನ್ನು ಹೇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಭಾವೋದ್ರೇಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಹೊಸಹೊಸ ಭಾವೋದ್ರೇಕಜನಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನೇ ಸತತವಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದರು.

ಈ ಲೇಖಕರ ಬೇರೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮ ಅಭ್ಯಾಸವು ಇದನ್ನು ರುಜುವಾತು ಪಡಿಸುವುದು.

ಕೆಲವರು ಲೇಖಕರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ತೇಲಿಹೋಗಲಿಲ್ಲ: ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ತಾವು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಶ್ರದ್ಧೆ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಗೌರವ, ಇವು ಅದ್ಭುತವಾಗಿವೆ; ಈ ಅಂಶಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಅವರು ಸಾಧಿಸಿದ ಗೆಲುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಾವು "ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು (ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗ)" ವನ್ನು ಓದಿದರೆ ಅಲ್ಲಿರುವ ಹದಿನೈದು ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಐಯ್ಯಂಗಾರ್ ಅವರ "ಮೊಸರಿನ ಮಂಗಮ್ಮ" ಮಾತ್ರ ಕಲಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಗತಿಶೀಲರು ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಎಂದು ದೂಷಿಸಿದ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರೂ ಒಬ್ಬರು. ನಡತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸದಾಚಾರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ ಅಪಾರ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇದೆಯೆಂದು ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಕತೆ ಪ್ರೇಮಚಂದರ "ಮಗು" ಕತೆಯ ಅನಂತರ ಅಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಹೋಲಿಕೆ "ಸಂಪ್ರದಾಯ" ದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಸ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮಚಂದರ ಮನೋಭಾವಗಳಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಹಾಗೂ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಎತ್ತಿತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಎರಡು ಕತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಅರಿವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಕಾರ್ಯೋದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಳವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕಥೆಗಳ ಕೊನೆಯ ಸಾಲುಗಳು ಇವೆರಡು ಕತೆಗಳ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರೇಮಚಂದರ ಕತೆ ಹೀಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ: "ನಾನು ಹೇಳಿದೆ: 'ನೀನು ಒಳ್ಳೆಯತನದ ಮೂರ್ತರೂಪ: ಮಗು ಅದಕ್ಕೆ ಮೆರಗು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾನೂ ನಿನ್ನೊಡನೆ ಬಂದು ಗೋಮತಿಯನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತೇನೆ.' ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಗಂಗುವಿನ ಮನೆಗೆ ಹೋದೆವು."* ಗಂಗು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ; ಉತ್ತಮ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಕೆಳವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ವಿಕಟ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಸತ್ಯಗಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕಂದಕದ ಕಡೆಗೆ ಓದುಗರ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವುದು ಲೇಖಕರ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕತೆಗೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರೇಮಚಂದರ

* New Delhi : Sahitya Akademi, 1959

ಕತೆಯಲ್ಲಿ "ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯ ಸಾಂದ್ರತೆ" (density of specification) ಅತ್ಯಲ್ಪ ವಾಗಿದೆ. ಪ್ರೇಮಚಂದರಿಗೆ ಕೆಳವರ್ಗಗಳ ಪರಿಚಯ ಸಾಧಾರಣ ಜೆಸ್ನಾಗಿಯೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಸಾಂದ್ರತೆಯ ಅಭಾವ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೆಲವು ವರ್ಗಗಳನ್ನು "ಪ್ರತಿನಿಧಿಸು"ತ್ತವೆಯೆಂದು ಕೂಡ ಅನ್ನಿಸು ವುದಿಲ್ಲ ; ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವವನೊಬ್ಬನು ಮಾತ್ರವೇ ತನ್ನ ಅರಿವಿನ ಅಭಾವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕತೆಯಲ್ಲಿನ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನ ಪ್ರ ರಾ ಸ್ವಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕತೆ ಪರಿಮಿತವಾದದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ತೀರಾ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ವೊಸರಿನ ಮಂಗಮ್ಮನೂ ಕತೆ ಹೇಳುವವನೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸಂಕೇತ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಯತ್ನಿಸದೆಯೇ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಸಮಾಜದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮೂಡಿಸಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲೂ ಶಕ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಜಾತಿಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಭೇದಗಳಿದ್ದರೂ ಸಹ—ಬಹುಶಃ ಈ ಭೇದಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಾಗಿಯೇ—ಕತೆ ಹೇಳುವವರು ಒಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ನಗರದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಓದುಗನಿಗೂ ಮತ್ತು ಮಂಗಮ್ಮನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಬಲ್ಲವರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ "ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಾದರೆ ಮೊಸರು ಮಾರುವ ಮಂಗಮ್ಮನ ಮನೇಲಿ, ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಮೊಸರು ಕೊಳ್ಳುವ ತಂಗಮ್ಮನ ಮನೇಲಿ : ನಡೆಯುತ್ತಾ ಇದೆ ಈ ವ್ಯಾಪಾರ, ಕೊನೆಯು ಅಂತ ಕಾಣದ ನಾಟಕ"* ಎಂಬ ಲೇಖಕರ ಮಾತು ಕತೆಯು ಮೊದಲೇ ಈ ಒಳ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸದೇ ಇದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೆರಳಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತೋ ಹಾಗೆ ಕೆರಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕತೆಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಹ ರೀತಿಯ ಭಾರತೀಯ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಪರವಶತೆ ಮತ್ತು ಭಾವೋದ್ರೇಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಇಲ್ಲದಿರುವುದಕ್ಕೆ ನಾನೆಲ್ಲರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಗಳಿಂದಲೂ ಮೂಲ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಂದಲೂ ಒಂದುಗೂಡಿಸಲಾದ ಸಮಾಜ ಎಂಬ ಅರಿವೂ ಸಹ ತಕ್ಕ ಕಾರಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಏನೇ ಆದರೂ, ಪರಂಪರಾಗತ ಮೂಲ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ ಸಮಂಜಸತೆಯನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಹಾಗೂ ಅನೇಕ ಪ್ರಗತಿಪರ ರಂತೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಪರಿಶೋಧಿಸಲಾಗದಿದ್ದ ಲೇಖಕರು, ಲೇಖಕರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

* Ibid, P. 54

ಈ ಲೇಖಕರಿಗೆ 'ಅನ್ವೇಷಣೆ'ಯೇ ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತುವಾಯಿತು. ಈ ವಸ್ತುವನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು (explore) ಯತ್ನಿಸುವಾಗ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೂ, ಸಣ್ಣಕಥೆಗಾರರೂ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಾಂತದಿಂದ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತಮ್ಮ ದೇಶದಿಂದಲೂ ಹೊರಗೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಅಥವಾ ಆಗಲೇ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಾಜಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡು ಬೇರೆ ನಿಂತಿದ್ದ ಜನಾಂಗಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅಥವಾ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಹೋಲಿಸಿ ಅವುಗಳ ಸಾದೃಶ್ಯ—ವೈಪರೀತ್ಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಈ ಲೇಖಕರು ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿದರು. ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವು ಜಗತ್ಸಂಚಾರಿಯಾದಾಗಲಂತೂ ಅನೇಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರವಾಸಕಥನಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಉಪಕಥೆಗಳ ಮಾಲಿಗಳಾದುವು. ಯಾವ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ 'ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಥಾವಸ್ತು'ವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬಲ್ಲಂತಹ ಹೆನ್ರಿ ಜೇಮ್ಸ್‌ನ ಮಟ್ಟದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಉದಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಾಂತಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಸಮಾಜದ 'ಪರಿವರ್ತನೆ'ಯ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ ಹಲವರು ಯೋಗ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಈ ಲೇಖಕರು ಸ್ಪಷ್ಟ "ಸ್ಥಿರವಾದ" ಸಮಾಜಗಳನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಪರ್ಯಾಲೋಚನೆಯ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೂ, ಅವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠರಾದವರನ್ನು (ಕರ್ನಾಟಕದ ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರಂತೆ)* 'ಆದ್ಯವಸ್ಥಾವಾದಿ' ('Primitivists') ಗಳೆಂದು ಆ ಶಬ್ದದ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಕರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಲೇಖಕರು ಚಿಕ್ಕ ಸಮಾಜಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿದ್ದ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಹಾಗೂ ಮನೋಭಾವನೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದರು; ಇವರ ಆಸಕ್ತಿಗೂ ಮತ್ತು ಹಳ್ಳಿಯ ಜೀವನವು "ಗ್ರಾಮಮನೋಹರ" (idyllic) ಎಂದು ನಂಬಿದ ಲೇಖಕರ ಆಸಕ್ತಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದರಿಂದ ಹೇಳಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ "ಸ್ಥಿರವಾದ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಬಹುಶಃ ತಪ್ಪು ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಕೊಡುವಂತಹುದು. ಅವರಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವ ಚಿಕ್ಕ ಸಮಾಜಗಳು ನಗರವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ದೊಡ್ಡ ಸಮಾಜದ ಆಘಾತಕ್ಕೆ ಆಗಲೇ ಒಳಗಾದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ : ಅಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿಯೂ ಇರುವ "ಸ್ಥಿರತೆ" ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಹೊರ ಪ್ರಪಂಚದೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಉಂಟಾದದ್ದು. ಯಾವುದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ, ಈ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿತವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ : ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುವು ಎಂದೆಂದೂ

* ಈ ಲೇಖಕರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೂ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿವೆ. ಈ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದರು.

"ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗು" ಎಂಬ ಮುಗ್ಧ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಮ್ಮತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಫಲರಾದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ "ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂ"ನಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟು ನಡೆದರು: ಭಾವ ಹುಟ್ಟುವುದು ಲೇಖಕನ ಸಂವೇದನಶೀಲತೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಲ್ಪಿತಕಥೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದ ಜೀವನದಿಂದ. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರು ಕಾದಂಬರಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆಂದು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ವಾದಿಸಲಾದರೂ ಬಹುಶಃ ಅದನ್ನು ಮಾಡಿದವರು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೇ.

ಚಿಕ್ಕ ನಗರಗಳ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟೆಂದು ಒಪ್ಪಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಪರಿಜ್ಞಾನವೂ ಸಹ-ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ತಮ್ಮ ಓದುಗರ ಕುರಿತು ಅಜ್ಞಾನಿಗಳು ಸಣ್ಣ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಶ್ಚಿತ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಂಬ ಅರಿವನ್ನೇ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಪ್ರಗತಿಶೀಲರು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ನಂಬಿಕೊಂಡು ಪಡೆದಂಥ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೆಲವು ಮಂದಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಸಾಧಿಸಿದರು. ಇಂಥ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಪರಿಮಿತವಾದುದು; ಸಾಮಾನ್ಯದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಇದು ಎಷ್ಟೇ ದುರದೃಷ್ಟಕರವೆನ್ನಿಸಿದರೂ, ಹೊಸ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಜಟಿಲತೆಗೆ ಪರಿಮಿತವಾದ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅತಿಸಂಸ್ಕೃತವಾದ ಓದುಗರ ವರ್ಗವೊಂದೆಂಬ ಅರಿವೂ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ. ಓದುಗ ವರ್ಗದಲ್ಲಾದ ಈ ಸೀಳಿಕೆಯ ಅಂಗೀಕಾರದಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಬರಹಗಳನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸುವ "ಚಿಕ್ಕ ಪತ್ರಿಕೆ"ಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ಸಂಕೇತಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅರಿವು (ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದು) ಹೊಸ ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಆಗಿದ್ದಂತೆ "ಸಾರ್ವತ್ರಿಕದ ಮೇಲೆ ಮುಂಭಾಗದಿಂದ ಆಕ್ರಮಣ"* ('frontal attack on the universal') ಮಾಡುವುದು ನಿಂತುಹೋಗಿದೆ.†

---

* ಈ ಪದವನ್ನು ಡೇನಿಯಲ್ ಕರ್ಲೀ ಅವರು ಕ್ಯಾಥರೀನ್ ಆನ್ ಪೋರ್ಟರ್ ಅವರ "Ship of Fools"ನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನೋಡಿ: Kenyon Review, XXV, (Autumn, 1963), p. 672

† ಈ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಕಂಡವರು ಸೇರುತ್ತಾರೆ :

(1) ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮೊದಲನೆಯದಾದ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು [illegible]

ಕಾವ್ಯ

ಪದ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ "ಸಂಪ್ರದಾಯ" ಮತ್ತು "ಆಧುನಿಕತೆ"ಗಳ ಸಂಬಂಧವು ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಪರಿಗಣನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ನಾವು ಎರಡು ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಚಕಿತರಾಗುತ್ತೇವೆ: (1) ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟು ನಡೆದದ್ದು (2) ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ "ಫ್ಯಾಷನ್"ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭಾರತೀಯ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿನ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯವು ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವಿದೇಶೀ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾದರೂ ಸಹಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟು ನಡೆದುದಕ್ಕೆ 'ಹೊರಗಣ' ಪ್ರಭಾವಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಸಮಾಧಾನ ಕೊಡಲಾಗು

---

(2) ಬಂಕಿಂ ಚಂದ್ರ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯರ ವಾಕ್ಸರಣಿಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಮತ್ತು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತೋರುವಂತೆ ಹೋಲಿಸುವ ಕಮಲ್ ಮಜುಂದಾರ್ : (ಬಂಗಾಳಿ)

(3) ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ 'ಅಜಗರ್' (ಹೆಬ್ಬಾವು) ಎಂಬ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ಖಾನೋಲ್ಕರ್ ;

(4) ಶ್ರೀಕಾಂತ್ ಶಾಹ್ : ಇವರ 'ಅಸ್ತಿ' ಎಂಬ ಗುಜರಾತಿ ಕಾದಂಬರಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಜೋಡಿಸಿದಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಜೀವನದ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ :

(5) ಸುರೇಶ ಜೋಷಿ : ಇವರ ಗುಜರಾತಿ ಕಾದಂಬರಿ 'ಛಿನ್ನಪತ್ರ' ವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ (well-defined) ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಚೂರು—ಚೂರಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮನಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ :

(6) ರಾವ ಬಹಾದ್ದೂರ್ ಮತ್ತು ಯು. ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯಂಥ (ಕನ್ನಡ) ಲೇಖಕರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೂ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು (scope) ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳ ವಿವರವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ವಿವರಣೆಗೆ ಈ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ :

M. G. Krishnamurthi (Ed), Modern Kannada Fiction : A Critical Anthology, Madison : The Department of Indian Studies, University of Wisconsin, 1967, Introduction

ಪ್ರವಿಲ್ಲ. ಕವಿಗಳು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಅಳಿಸ್ಹೋಗುವಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆದುದು ಹಾಗೂ ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ-ಇವೆರಡು ಮತ್ತು ಈ ಬೇರ್ಪಡೆಗೂ ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳು ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರಿಂದಲೂ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ, ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಛಂದೋರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಕವಿಗಳು ಹಳೆಯ ಭಾಷಾರೂಪಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸ ಬೇಕಾಗಿದ್ದರಿಂದಲೂ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಚೀನ, ಮಧ್ಯ ಕಾಲೀನ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕವಿಗಳು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ಈ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಶತಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದುವು ; ಮತ್ತು ಕವಿಗಳು ಪದ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಲೇ ಬೇಕಾದದ್ದು ಬಹುಶಃ ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಗಿತ್ತು. ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪದ್ಯ ಕಥನಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರ ಮಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪದ್ಯ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಅಥವಾ ತ್ಯಜಿಸ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೇ ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಅವರ “ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿ” ಅಥವಾ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿ ಕೊಂಡಿದ್ದ ಪೂರ್ವಕಲ್ಪನೆಗಳು—ಇವುಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡಲಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಶತಮಾನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಕವಿಯ ಸಂಬಂಧ ಇವೆರಡೂ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಮತ್ತು ಈ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಂಬಂಧವು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಕಥಾವಸ್ತು ಇವೆರಡರ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಿಂದ ಹೇಳಲಾದ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭಾರತೀಯ ಕವಿಗಳ ಮನೋಭಾವನೆಗಳು ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕವಿಗಳು ಅನುಕರಣಶೀಲರೆಂದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಭಾರತೀಯ ಕವಿಗಳ ಮೇಲಿನ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ‘ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್’ ಕವಿಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮತ್ತು 1940 ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಭಾರತೀಯ ಕವಿಗಳ ಮೇಲಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ‘ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿ’ ಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಕರಣೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಭಾವಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಿ ತಳ್ಳಿಹಾಕಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಭಾರತೀಯರು ಹೊಸ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕವಿತೆಗಳು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದವಾಗಿದ್ದುದು ನಿಜ. ಅನೇಕ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನುವಾದದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದಾಗಿ ಹೊಸ ಛಂದಸ್ಸ

ಪ್ರಕಾರಗಳ, ಹೊಸ ವಸ್ತುಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾದದ್ದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಅನುವಾದಗಳೂ ಮತ್ತು ಇವುಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಪಡೆದ ಕವಿತೆಗಳೂ ಒಂದು ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಿದುವು. ಭಾರತೀಯ ಕವಿಗಳ ಸಂವೇದನ ಶೀಲತೆ ಬದಲಾಗಿರದಿದ್ದರೆ ಇವು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಲು ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. "ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್" ಕವಿಗಳು ಇಂದಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯರಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಹೊಸ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದುದರಿಂದ ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಿನ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಭಾರತೀಯ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು "ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್" ಎಂದು ಆ ಶಬ್ದದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕರೆಯಬಹುದು.*

ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸರೀತಿಯ ಪ್ರೇಮ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕೃತಿ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟಿತು ; ಈ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ, ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕವಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕವಿಗಳ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ಇದ್ದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಪ್ರೇಮಕಾವ್ಯ ಮುಚ್ಚುಮರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರಣಯಾತ್ಮಕವಾಗಿತ್ತು ; ಬಹುಶಃ ಉರ್ದು ಮತ್ತು ತಮಿಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿನ ಕಾವ್ಯಸಮಯಗಳೇ ಪ್ರೇಮಗೀತೆಗಳು ಪ್ರಣಯಾತ್ಮಕವೂ ಆಗುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡವು. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪ್ರೇಮಗೀತವು ಪ್ರಣಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದು ಅಪರೂಪ ; ಅದರ ಆಸಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದು "ವಿರಹದಲ್ಲಿನ ಪ್ರೇಮ" ದಲ್ಲಿ. "ವಿರಹದಲ್ಲಿನ ಪ್ರೇಮ" ವು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿತ್ತು ; ಆದರೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪ್ರೇಮಗೀತದ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು "ಅಪಾರ್ಥಿವತ್ವ" ವು ('unphysicality') ಅದನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಪ್ರೇಮಗೀತದಿಂದ ಭಿನ್ನಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಭಿನ್ನತೆ ಕೇವಲ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಹುಶಃ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿದ್ದ 'ವಿಕ್ಟೋರಿಯನಿಸಂ'ಗೇ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಭಾರತೀಯ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ; ಆದರೆ ಆ ವರ್ಣನೆಗಳು ಅನೇಕ ಸಲ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕವಿ ಸಮಯ

* ಹಿಂದಿಯ "ಛಾಯಾವಾದ" ಕವಿಗಳನ್ನು ಕೆಲವರು ವಿಮರ್ಶಕರು "ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್" ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾಲದ ಇತರ ಕೆಲವರು ಕವಿಗಳೆಂದರೆ ಉಮಾಶಂಕರ ಜೋಶಿ ಮತ್ತು ಸುಂದರಂ (ಗುಜರಾತಿಯಿಂದ) ಕೆ. ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪ ಮತ್ತು ಬೇಂದ್ರೆ (ಕನ್ನಡದಿಂದ)

ಗಳಂಥ ಸಿದ್ಧವಾದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪದ (stylized set pieces) ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ದಯಾಮಯಿ ತಾಯಿಯಂತೆ ಮಾತ್ರ ನೋಡಿದ್ದು ವಿರಳ: ವ್ಯವಸಾಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇಂತಹ ಆದರ್ಶಗೊಳಿಸಿದ ಮನೋಭಾವನೆ ಬಹುಶಃ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಕವಿಯ ಸಂವೇದನಶೀಲತೆ ನಗರದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಹಾಗೆಲ್ಲಾ ಅವನು ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಜನರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳಿವೆಯೆಂದು ಎಣಿಸತೊಡಗಿದನು. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಕಾಲಿನ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಅನ್ನು ಓದಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೋ ಹೌದು: ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಕೃತಿ ಕಾವ್ಯದ ವಿಷಯವನ್ನು ವೈಲ್ಡ್‌ನ "ಪ್ರಕೃತಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಚಮತ್ಕಾರದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ ತೀರಿಸಿ ಬಿಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಪ್ರಭಾವವೂ ಸಾಕಷ್ಟಿತ್ತು. ಆದರೂ ಸಂವೇದನಶೀಲತೆಯ ನಗರೀಕರಣವಾದದ್ದು, ಕವಿಗೆ ತಾನು ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ಅಗಲಿದೆನೆಂಬ ಅರಿವು ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಮೂಡಿದ್ದು, ಮತ್ತು ತನಗಿರುವ ವಾಚಕವರ್ಗ ಮಿತವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಅರಿವು ಮೂಡಿದ್ದು—ಇವು ಪರಭಾಷಾ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆದ ಹೋರಾಟದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಆದರ್ಶವಾದ ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಕವಿಗಳ ಮೇಲೂ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮವು ಸ್ವಪ್ನಪೂರ್ಣ ಗತಕಾಲದ ಅಥವಾ ಭವಿಷ್ಯದ ಕನಸುಗಳಂತೆ ತೀರಾ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಭಾವವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಗೆ ಬಹುಶಃ ನೆರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ದೇಶಪ್ರೇಮ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆ ಹೇರಳವಾಗಿ ಆದರೂ ಇವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಶಿಲ್ಪ, ಹೇಳಿ ಭಾರತಿಯಂಥ (ತಮಿಳು) ಕವಿಯು ಬರೆದ ಸುಲಭಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ ದೇಶಪ್ರೇಮಗೀತೆಗಳು ಆತನ ನಿಜವಾದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಹಾಕಿದವು. ಈ ಜಾತಿಯ ಕಾವ್ಯವು ಹಿಂದೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಂತೆಯೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿತು ಮತ್ತು ಅವಕ್ಕೇ ಉತ್ತೇಜನ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಕವಿತೆಗಳು ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯಭರಿತವೂ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಘೋಷಿಸಲು ತಕ್ಕಂಥವೂ ಆದವು. ಹೀಗೆ ಅಗಣಿತ ಕವನಗಳೂ ಸಹ ಸಂವೇದನ ಶೀಲತೆಗೂ ಬುದ್ಧಿಗೂ ನಡುವೆ ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಆದ ಕಂದಕಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಗಳಾದವು. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯದ ಬಹು ಭಾಗ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕನಸಿನ ಕಾವ್ಯ.

ಅನೇಕ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಶಕಗಳ ಭಾರತೀಯ ಕವಿಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಂತೆ ಇದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಕವಿತೆಗಳು ಅವರ ತಲೆಮಾರಿನ ಕವಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಹುದಾದರೂ ಅವು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯದ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಜೀವನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕವನಗಳು 'ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ–ಅನುಭಾವಾತ್ಮಕ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಿ–ರಾಫೆಲೈಟ್ (Pre–Raphaelites) ಕವಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಂಥ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತವೆ ಎನ್ನಬಹುದು; ಆದರೆ ಠಾಕೂರರು ಆ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿಯಂತೆ ಅಪ್ರಮುಖರೇನಲ್ಲ. ಅವರ ಅನುಭಾವಿ ಕವಿತೆಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳ ಅನುಭಾವಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದರೂ ಠಾಕೂರರು ಭಾರತದ ಅನುಭಾವಿ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸಹಾಯವಾಗಿದ್ದ ಕವಿ ಸಮಯಗಳ ಉಪಯೋಗ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಅವರು ಈ ಕವಿ ಸಮಯಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದಾಗಲೂ ಅವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ತೆಳ್ಳಗೆ ಮಾಡಿ ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸಿದರು (ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಹಾಗೆ). ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶದ ಬೆಸುಗೆಯಾಗಿರುವುದು ವಿರಳ; ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳೇ ಪ್ರಬಲವಾಗಿವೆ.*

ಠಾಕೂರರ ಕೊನೆಕೊನೆಯ ಕವನಗಳು ಅವರು ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದೂರ ಹೋದದ್ದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದರಿಂದ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಕವನಗಳಿಗೂ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನಿರಾಶಾವಾದವೇ ಪ್ರಧಾನ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ (mood): ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಮನೋಧರ್ಮ ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಧಾಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾದದ್ದನ್ನು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಬಹುಶಃ ಠಾಕೂರರು ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿಯೂ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವುದು ನಿಂತುಹೋಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಲ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಧೋರಣೆಗಳ ಸಂಕೇತವಾಗಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ; ಆ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಕೆಲವರು ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ಕವಿಗಳು ಆವೇಶದಿಂದ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

* ಠಾಕೂರರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಜೀವನದ ಅಂತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆಯ ಚರ್ಚೆ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿದೆ:

Sisirkumar Ghose: The Later Poems of Tagore. New York: Asia Publishing House, 1961

ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲೂ ವಿಶ್ವವಿಶಾಲ ಅಂಗವಿಕ್ಷೇಪಗಳಲ್ಲೂ (large gestures) ಹುಟ್ಟಿದ ಅವಿಶ್ವಾಸವೇ ಭಾರತವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಮೇಲೆ ಬರೆಯಲಾದ ಸಾರ್ಥಕ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಂತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಗಮನಾರ್ಹರಾದ ಲೇಖಕರನ್ನು ದೂರಮಾಡಿದಂತಿರುವುದು ವಿಪರ್ಯಾಸವೇ ಸರಿ. ಈ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ಸ್ವಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲಾರದ ಭಯದಿಂದ ಸಿದ್ಧಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೇ ಒಪ್ಪುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅವು ಹೊಸ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿ ಮನ್ನಣೆಯಿತ್ತದ್ದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದ್ದು ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಳೆಗುಂದಿದ, ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಹೇಳುವ ಲೇಖಕರಿಗೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವವರು ಸದುದ್ದೇಶಗಳಿಂದ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ನಿರ್ದೇಶಗಳೇ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾದ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಭವಿಷ್ಯವಿರುವ ಲೇಖಕರು ದೂರ ಹೋಗಲು ತಮ್ಮ ಕೈಲಾದ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡಿವೆ. ಭಾರತದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ "ರೂಢ ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುವ" ('anti'-Establishment) ಲೇಖಕರನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಂದಿನ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದ್ದರೆ ಅದು ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಂತಹ ಲೇಖಕರ ಗುಂಪುಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ. ಈ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರ ಮೇಲೆ ಟಿ. ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್‌ರ ಪ್ರಭಾವವೂ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರ ಮೇಲೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಬಿದ್ದಿದೆ.

ಟಿ. ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ಮತ್ತು ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬಿದ್ದಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯೇ ಸ್ವತಃ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. 1940ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಮಾರ್ಗ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಈ ಸಂಗತಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಆದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ (reaction) ಎಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳಿ ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅವರು ಬಹುಬೇಗ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನಿಲುವಿನ "ಅವಾಸ್ತವಿಕತೆ"ಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡರು. ಇನ್ನೂ ಬರೆಯುತ್ತಲೇ ಇದ್ದ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು "ದಾರ್ಶನಿಕತೆ"ಗೆ ತಿರುಗಿದರು; ಅವರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಆಗತಾನೇ ಬಂದ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರ ಪ್ರಭಾವದ ಬಲೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಕವಿಗಳು ಉತ್ತಮ ದರ್ಜೆಯ ಅನುಭಾವಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಅಪರೂಪ; ಅವರು ತಮ್ಮ ತೋರಿಕೆಯ ಅನುಭಾವದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶದ ವಿಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು (idealistic gestures) ಮಾಡಿ ತೃಪ್ತಿ

ಕಂಡರು. 1940 ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಕವಿಗಳು (ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಭಾರತವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಮೇಲೆ ತಾವು ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ) ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ "ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ"ಯ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದರು. ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಬರೆಯತೊಡಗಿದರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮತ್ತು ನುಡಿಗಟ್ಟಿನ ಉಪಯೋಗ ಅಸಾಧಾರಣ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳಗಾಯಿತು. ಕೆಲವು ಸಲ ಇವರ ಕವನಗಳನ್ನು ಅಶ್ಲೀಲ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಯೋಗ್ಯ ಹಾಗೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು; ಆದರೆ ಈ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮರಾದವರು ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೌಢ ಹಾಗೂ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸತ್ತ್ವವನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದೊಳಕ್ಕೆ ಸ್ಪರ್ಶ ತಂದರು. ಈ ಕೆಲವು ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಯೂರೋಪ್, ಅಮೆರಿಕಾಗಳ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನೂ ಹೋಲಿಸುವುದು ಸುಲಭ; ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಪಶ್ಚಿಮದ ಕಾವ್ಯವು ಬಹುಶಃ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಚೋದನೆ ಕೊಟ್ಟಿತೆಂದು ನೆನಪಿಡುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಗಳಿಸಿದ ಆದರ್ಶವಾದ ಆಶಾವಾದಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅವಿಶ್ವಾಸವೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ. ಈ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವವರು ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದರೂ ಕಾರ್ಯನಿರತ ಲೇಖಕರ ಮೇಲೆ ಇವರ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಇವರು ಹಾಕಿರುವ ಸವಾಲು ಮಹತ್ತ್ವಾಗಿವೆ.*

---

* ಈ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು : ವಿಂದಾ ಕರಂದೀಕರ್. ಮರ್ಢೇಕರ್ ಮತ್ತು ದಿಲೀಪ್ ಚಿತ್ರೆ (ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ) : ನಿರಂಜನ ಭಗತ್. ಹಸಮುಖ್ ಪಾಠಕ್. ಗುಲಾಂ ಮಹಮ್ಮದ್ ಶೇಖ್. ಲಾಭ್ ಶಂಕರ್ ಠಕ್ಕರ್. ಶ್ರೀಕಾಂತ ಶಾ ಮತ್ತು ಸುರೇಶ್ ಜೋಶಿ (ಗುಜರಾತ್) : ಸುಧೀನ್‌ದತ್. ಜೀಬನಾನಂದ ದಾಸ್ ಮತ್ತಿತರರು. (ಬಂಗಾಳಿ) ; ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ. ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮ (ಮೈಸೂರು) : ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಬಂಗಾಳದ ಕವಿತಾ ಪತ್ರಿಕೆ ಕೆಲವು ಬಂಗಾಳಿ ಆಧುನಿಕ ಕವನಗಳ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಬಿ. ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಎ. ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಅವರಿಂದ ಭಾಷಾಂತರವಾಗಿದೆ : ನೋಡಿ : Nissim Ezekiel (ed) Poetry India, Bombay : The Retreat, Bellasis Road, 1, 3 (1966) PP. 13-28. ಈ ಪತ್ರಿಕೆಯು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ

ನಾಟಕವು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಲೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಅದು ನೇರವಾಗಿ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಲ್ಲೊಂದೆಂದರೆ ನಾಟಕವು "ಜನಪ್ರಿಯ" (Popular) ಮತ್ತು ಅತಿಸಂಸ್ಕೃತ ('Sophisticated') ಎಂದು ಭಾಗವಾದದ್ದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಭಾರತದ ಜನಪ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಅತಿಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದವು. ಇತ್ತೀಚೆಗಾದರೋ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅತಿಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಬಹಳ ದೂರವಾಗಿವೆ ಮತ್ತು ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ ಅಳಿಸಿಯೇ ಹೋಗುವ ನಿಜವಾದ ಅಪಾಯವಿದೆ. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ಮತ್ತು ಹೊಸ "ವರ್ಗಗಳ" ಸೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಹಳ್ಳಿ-ಪಟ್ಟಣಗಳ ಜೀವನ ಕೇಂದ್ರಗಳ ಧ್ರುವೀಕರಣಕ್ಕೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿವೆ ಅಥವಾ ತೀರಾ ಚಿಂತಾಜನಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿತ್ತು ; ನವ್ಯ ನಾಟಕವು ಈ ಪರಂಪರೆಗಳ ಆಚೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಈ ನವ್ಯ ನಾಟಕವು ಕಲಾ ವಿಲಾಸಿ (amateur) ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕಾಲೇಜು ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಇದರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಪೌರ. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಮೇಲೆ ಮೋಲಿಯರ್, ಇಬ್ಸೆನ್ ಮತ್ತು ಷಾ ಇವರ ಪ್ರಭಾವ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಗಿದೆ. ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನೇ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕೊಂಡರು ; ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜವನ್ನು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅವರು ನೋಡಬಲ್ಲಂತಾದುದಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಅವರ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಂವೇದನಶೀಲತೆಗಳಿಗೂ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಇವರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಕೆಡುಕುಗಳ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದರು ; ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಇವರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಬಹು ಬೇಗ ಹಳತಾಗಿ ಬಿಟ್ಟವು. ಭಾರತದ ಹಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಾರೂಪಗಳ ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆ ಕೆಲವು ಭಾಷಾರೂಪಗಳ ವಲಯಗಳಿಗೇ ಸೀಮಿತವಾಯಿತು ; ಹಳೆಯ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಮರಾಠೀ ,ಈ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳು ಆಡುವ ಮಾತಿನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೊಂಡದ್ದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇರುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿವೆ. ಅನೇಕ [illegible]

ದ್ವೇಶಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಸಾರಮಾಡುತ್ತವೆ; ಅವು ಹೊಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವೀಕಾರಪರ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದು ಅಪರೂಪ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವುದೂ ಅಪರೂಪ; ಅಲ್ಲದೆ, ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲಾ ವರ್ಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಗಗಳನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸಬಲ್ಲೆನೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲು ಇನ್ನೂ ಆಗದೇ ಇರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಬೆಲೆ ಕೊಡುವ ಜನರ ಗುಂಪುಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದರ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಜೀವಂತ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಹುಟ್ಟು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.*

ವಿಮರ್ಶೆ

ರಚನಾತ್ಮಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತಗಳಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಬಹುಶಃ ನಮ್ಮನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಚಕಿತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮಲ್ಲೇ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಸಹಾ, ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ವಿಚಾರದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾರವು ರಸ ಎಂದು ಅವರು ಒಪ್ಪಿದ್ದರು. ಸಹೃದಯ ವಾಚಕನೇ ಆದರ್ಶ ವಿಮರ್ಶಕ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸಹೃದಯನ

---

* ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ: ಶಂಭು ಮಿತ್ರ. ಇವರ ಬಹುರೂಪಿ ನಾಟಕ ತಂಡ ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ನಾಟಕಗಳ ಒಳ್ಳೆಯ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಸ್ವತಃ ಠಾಕೂರರೇ 'ಸಾಂಕೇತಿಕ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು; ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅರ್ಥಾಂತರೋಕ್ತಿರೂಪವಾಗಿವೆ. ಇವು "ವಾಸ್ತವಿಕಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ" ನಾಟಕಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೂ ಸಹ ಅಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಾದರೆ: ಪಿ. ಎಲ್. ದೇಶಪಾಂಡೆ ಅವರ 'ಬಟಾಟಾ ಚಾ ಭಾಲ್' ಎಂಬ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕವು ಜನರ ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಜೀವನದ ಕೆಲವು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಖಾನೋಲ್ಕರ್ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಮರಾಠಿ ಬರಹಗಾರರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರ ನಾಟಕಗಳು ಹಿಂದಿನ 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಹ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ವಿಚಾರದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಒಟ್ಟಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆತ್ಮ ರಸ ಎಂದು ಅವರು ಒಪ್ಪಿದ್ದರು. ಸಹೃದಯ ವಾಚಕನೇ ಆದರ್ಶ ವಿಮರ್ಶಕ; ಅಲ್ಲದೆ ಸಹೃದಯನ ಹಾಗೂ ಕವಿಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಒಂದೇ ಆಗಿರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಹೃದಯನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿಯೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಅಷ್ಟು ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೆಚ್ಚು ಪಾಲು ತಾಂತ್ರಿಕವೇ ಆಗಿತ್ತು; ಹೀಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿದ್ದ ಅತ್ಯಾಸಕ್ತಿಯು ರಸಗಳನ್ನೂ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನೂ ಪಟ್ಟಿಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಗೆ ಬಹುಶಃ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ರಚನಾತ್ಮಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬದಲಾದಂತೆ ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನವೂ ಬದಲಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಶ್ರಮವಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ದುರದೃಷ್ಟವಶಾತ್ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಲಿಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಸಂಶೋಧನೆಯೂ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ "ಆತ್ಮ" ಮತ್ತು "ಕಾವ್ಯವಿಧಾನ"ಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಹೊಸ ವಿಮರ್ಶಾವಿಧಾನಗಳು ಅಗತ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದವು. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ 'ಹೊರಗಿನ' ಪ್ರಭಾವ ಬ್ರಿಟಿಷರದು; ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನದ [illegible] ಅದರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಾಚೀನ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಆಧರಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶಾ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಶಕಗಳ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಲೇಖಕನ ಅಥವಾ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಯುಕ್ತಿಯೆಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುವಂತಾಯಿತು. ರಾಗದ್ವೇಷಗಳಿಲ್ಲದ [illegible] ವ್ಯಕ್ತವಾದ ರಾಜಿಗೊಳ್ಳದ ನಿಷ್ಠುರ ಸ್ವಭಾವ (intransigence) ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಇತ್ತು. ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ ಲೇಖಕರೂ [illegible] ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಮ್ಮ ಪರಿಚಿತರನ್ನೂ ಸ್ನೇಹಿತರನ್ನೂ [illegible] ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲೆಗಾರರನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವುದು [illegible]

ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೆಲವು, ಹಳೆ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಬಂದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು [illegible] ಅಥವಾ ಬೆಳೆ ಲೇಖಕನನ್ನು ಹುಡುಕಿ [illegible] ತೋರ್ಪಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಹುಡುಕಲಿಲ್ಲ; ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೆಲವು ಲೇಖಕರನ್ನು ಅವರ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಹೊಗಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. (ಇದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಹಾಗೂ ಅರ್ಧ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ವಿಷಯದಲ್ಲಂತೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಿಜ). ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಪುಸ್ತಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಕ್ವ ವಾಚಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ನೀಡುವಂಥದು ಇದ್ದುದೇ ಬಹಳ ಸ್ವಲ್ಪ. ಕೆಲವು ವಿದ್ಯಾಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ಸಹ (academic journals) ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಗ್ರಂಥಪಾಠಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಂತಹ "ಸುರಕ್ಷಿತ" ವಿಷಯಗಳಿಗೇ ಪರಿಮಿತವಾದವು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸವಾಲನ್ನು ಎದುರಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲರಾದರೆಂದು ನಿರ್ಭೀತಿಯಿಂದ ಹೇಳಬಹುದು.

ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಸಹಾ ಸವಾಲು ಹಾಕಿದರು. ಅವರ ಕವನ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳೊಳಗಿನ "ವಿಷಯ"ದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೊಸ ಮಾನಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕನ್ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಭಾರತದ ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಲಿರುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಬಹುಶಃ ಹುಟ್ಟಬಹುದು*

ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಬರವಣಿಗೆ

ತಮ್ಮ ದೇಶದ ಬಹು ಜನರಿಗೆ ಪರಕೀಯವಾದ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ [illegible] ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇತ್ತೀಚಿನದು. [illegible]

* [illegible] "ನವ್ಯ" [illegible] ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಹೊಸ ಲೇಖಕರ "ಉದ್ದೇಶ ಘೋಷಣೆ" (manifesto) ಗಳಂತಿವೆ.

ಬೇರೆ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಲೇಖಕರು ಹಿಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನೇ ಬಳಸಿದುದು ನಿಜ: ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ "ಪರಕೀಯ"ವಾಗಿದೆಯೋ ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ "ಪರಕೀಯ" ವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಸ್ಕೃತವು ಭಾರತದಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದು ಭಾರತೀಯರ ಜೀವನ ವಿಧಾನ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೂ ಒಳಗಾಯಿತು. ಅದು ಅಲ್ಪ ಸಂಖ್ಯಾತರ ಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಆ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಎಂದೂ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ: ಏಕೆಂದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬೆಳೆದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯದೂ ಅಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಕೊಡುವ ವರ್ಗೀಕರಣಾತ್ಮಕ ಪದವು, ಇಂತಹ ಬರವಣಿಗೆಗೂ ಮತ್ತು (1) ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು (2) ಯಥಾರ್ಥವಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವುಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಭೇದಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಭೇದಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಿಮರ್ಶನೆಗೆ ಆಧಾರಗಳಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದ ಹೊರತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲೇಖಕರ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡುವುದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಬರವಣಿಗೆ ಸಾಧಾರಣ ಇತ್ತೀಚಿನ ಸಂಗತಿ. 19 ನೇ ಶತಮಾನದ ಭಾರತೀಯರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬರವಣಿಗೆಯ ಬಹುಭಾಗ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದರಿಂದ ನಾವು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಬರವಣಿಗೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಭಾರತೀಯರು ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು: (1) ವಾಚಕವರ್ಗ (2) ನುಡಿಗಟ್ಟು ಮತ್ತು (3) ಮತ್ತೊಂದು ದ್ವಿತೀಯ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದು. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಭಾರತೀಯರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದಬಹುದಾದ ವಾಚಕವರ್ಗ ಚದುರಿ ಹೋಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಜನರಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಅದರಲ್ಲೂ ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಭಾರತೀಯರು ತನ್ನ ಕಥೆಯು ಯಾವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂತಹದೋ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಕೀರ್ಣದ ಜ್ಞಾನ ಓದುಗರಿಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆಯುವ ಲೇಖಕನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲದ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ಓದುಗರಿಗೆ ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಭಾರತೀಯರು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಅನೇಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಪ್ರವಾಸಿಗರ ಕೈಪಿಡಿಗಳಂತಿವೆ. ಹೆಚ್ಚು ಕಷ್ಟವಿಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ವಾಚಕವರ್ಗಕ್ಕೆ

ತೀಸಬಹುದು. ಅಂತಹ ಅನುಭವಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೇ ಲೇಖಕನು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ತನ್ನನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ನುಡಿಗಟ್ಟಿನ ಸಮಸ್ಯೆ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಿಂತ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ವಾದುದು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದದ್ದು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆವರಣದಲ್ಲಿ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಬೇರೆ ಭಾರತೀಯ ಲೇಖಕರಿಗಿಂತ ಅಧಿಕವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದ ರಾಜಾರಾವ್ ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿ ಕಾಂತಾಪುರದ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ :

> ಕಥೆ ಹೇಳುವುದು ಸುಲಭವಾಗಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನದಲ್ಲದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನದಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ವಿಚಾರದ ಗತಿಯು ಬೇರೆಬೇರೆ ಛಾಯೆ ಗಳನ್ನೂ ಲೋಪಗಳನ್ನೂ ತಿಳಿಸಬೇಕು. ಪರಕೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆ ವಿಚಾರ ಗತಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದಾಗ ವಿಕೃತವಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. *

ಅಂದರೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಅಮೇರಿಕನ್ನರ ಮತ್ತು ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯನ್ನರ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಷ್ಟೇ ಬಿನ್ನವಾದ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ರೂಪ 'ಪ್ರಭೇದ' ವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖಕನು ತನ್ನ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಬಳಸಬೇಕೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಿತು. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಅಮೇರಿಕ ಅಥವಾ ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ತೀರಾ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹು ಸಂಖ್ಯಾತರ ಭಾಷೆ ಹಿಂದೆಯೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಬಹುಶಃ ಮುಂದೆಯೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಬಹು ಸಂಖ್ಯಾತರ ಸಂವೇದನಶೀಲತೆಯು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವುದು : ಆದ್ದರಿಂದ ಕೇವಲ 'ಭಾವನಾತ್ಮಕ' ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಸಾಧಿಸ ಬಯಸುವ ಭಾರತೀಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖಕನು 'ಭಾರತೀಯ' ಸಂವೇದನಶೀಲತೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು 'ಅನುವಾದಿಸ' ಬಲ್ಲ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಬೆಳೆಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷನ್ನು ವಿಕೃತ ಗೊಳಿಸುವುದರ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ವಾಕ್ಯಭಾಗಗಳನ್ನೂ ಬಳಸುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ತನ್ನ ಸಂವೇದನ ಶೀಲತೆಯ 'ಭಾರತೀಯತೆ' ಯನ್ನು

---

* New York : New Directions, 1963. P. VII. ಕಾಂತಾಪುರದ ಮೊದಲ ಪ್ರಕಟ ವಾದದ್ದು 1937 ರಲ್ಲಿ.

ತಿಳಿಸಬಲ್ಲೆನೆಂದು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಕೆಲವು ಭಾರತೀಯ ಲೇಖಕರು ಭಾವಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.*

ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸ ಬೇಕಾಗಿರುವುದೇ ಭಾರತೀಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖಕರು ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಬಹುಶಃ ಅತಿ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಭಾರತೀಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖಕನು ತನ್ನ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಒಂದು ತಂತ್ರವನ್ನೂ ಸಹಾ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖಕನು ಒಂದೇ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ 'ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ' ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನೂ ಬರೆಯಲಾಗದಿರುವ ಸಂಗತಿಯೇ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂತಹದೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ' ಕಾದಂಬರಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಷೆ ಆಡುವ ಮಾತಿನ ನುಡಿಗಟ್ಟಿಗೇ ಕಥನದ ಭಾಷೆಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪದ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ವಾಸ್ತವಿಕತೆ'ಯೊಂದಿಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ಸಂಬಂಧಹೊಂದಿದ ಹೊಸ ಗದ್ಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ಭಾರತೀಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖಕನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ ಪರಿಹಾರ. ಇಂತಹ 'ವಾಸ್ತವಿಕಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾದ' ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಲೇಖಕನಿಗೆ ತನ್ನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ಮಟ್ಟದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಭಾರತೀಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖಕರಾದ ಆರ್. ಕೆ. ನಾರಾಯಣ್ ಮತ್ತು ರಾಜಾರಾವ್ ಭಾಷೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನು, ಎಂದರೆ, ಮುನ್ನಡೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತಲೆಕೆಳಗು ಮಾಡಿದಾಗ ಬಹುಶಃ ವಿಜಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾರಾಯಣ್ ಅವರ ತಟಸ್ಥ ಶೈಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೇಲೂ ಪಡಿಯಚ್ಚು ರೂಪಗಳ ಮೇಲೂ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹಿಂದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರೂಢಿಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ [illegible]ವಾದ ಜಯ ಗಳಿಸುತ್ತವೆ. ರಾಜಾರಾವ್ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ತಾರ್ಕಿಕ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕಿ [illegible]ಸುತ್ತಾರೆ; ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವರು ಭಾರತದ ಹಿರಿಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹ ಜಾತೀಯ ಕಥನ

---

* ಮುಲ್ಕ್ ರಾಜ್ ಆನಂದ್ ಮತ್ತು ಕುಶ್ವಂತ್ ಸಿಂಗ್ ಇವರು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ [illegible] (maltreat) ಸ್ಪಷ್ಟ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಬಹುಶಃ ರಾಜಾ ರಾವ್ ಒಬ್ಬರೇ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಪರಕೀಯವಾದ ಸಂವೇದನ ಶೀಲತೆಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲು ಸಮರ್ಥರಾದ ಭಾರತೀಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖಕ.

ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹಾ ಭಾರತೀಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖಕರಾದರೂ ತನ್ನದಲ್ಲದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವಾಗ ಅದರಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ವಿಶೇಷ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸದೇ ಸಫಲರಾಗುವ ಆಸೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. "ವಿಡಂಬನಶೀಲ" ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಫಲವಾಗಿರುವುದು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾದ ಭಾರತೀಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಕುತೂಹಲ ಕೆರಳಿಸುವಂತಹ ಲಕ್ಷಣ. ಈ ವಿಡಂಬನಕಾರರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು "ಚತುರ"ರೇನೋ ಹೌದು; ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಇವರು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಆಂಗ್ಲಾನುಕರಣೆ ಮಾಡುವಂಥ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾರತೀಯ ಗುಂಪಿನ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು 'ಅಣಕಕ್ಕಾಗಿ ಅನುಕರಣೆ' ಮಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಿಗೆ ಬಹಳ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಅಣಕ ಗಂಭೀರವಾದುದಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಅಪರೂಪ; E. M. Forster ಅವರ "A passage to India" ದೇ ಇಂದಿಗೂ ಈ ರೀತಿಯ ಇದುವರೆಗಿನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದುದಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿರುವ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಬಹುದಾದುದು ಅತ್ಯಲ್ಪ. 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಭಾರತೀಯರು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದುದರ ಬಹು ಪಾಲು ಅನುಕರಣಶೀಲ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಲ್ಲದ್ದು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕಾರಿ ಗಮನದಿಂದ ರಾಗದ್ವೇಷರಹಿತ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಉತ್ತೇಜನ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರು ಬರೆದುದೇ ಹೊಸತಾಗಿದ್ದುದು ಮತ್ತು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ 'ಪೌರ್ವಾತ್ಯ'ವೆಂದು ಹೇಳಲಾದ "ವಸ್ತು"- ಇವೇ ಬಹುಶಃ ಈ ಅನುಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಭಾರತೀಯರೇ ಏಕೆ ಈ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ತೋರು ದತ್, ಮೈಕೇಲ್ ಮಧುಸೂದನ ದತ್, ಸರೋಜಿನಿ ನಾಯ್ಡು ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರಂತಹ ಕವಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅತ್ಯುತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಕವಿಗಳ ವಿಮರ್ಶಾಸಿದ್ಧ ಮಹತ್ವವನ್ನು (critical significance) ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಯಾವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರು ಅರವಿಂದರ ಸಮರ್ಥಕರು ತಮ್ಮ ಕವಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡಿದ ಯಾವ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ಸಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸಮರ್ಥವಾದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಗೆಗೆ ಹಾಗೂ ಮನ್ನಣೆಯಿಂದ ಕವಿಯು "ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ" ಯುಳ್ಳ ಕವನಗಳ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ; ಇವರಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸಿಂ ಎಝೆಕಿಯೆಲ್, ಪಾರ್ಥಸಾರಥಿ

ಮತ್ತು ಎ. ಕೆ. ರಾಮಾನುಜಂ ಇವರ ಕವಿತೆ ಅತ್ಯಂತ ಮೋಹಕವಾದುದು. ಕಲ್ಕತ್ತಾದ 'Writers' Workshop' ಭಾರತೀಯರು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕವನಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಲ್ಲದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಮತ್ತು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಶೈಥಿಲ್ಯ ಇವು 19 ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರು ಬರೆದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕವಿತೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಈಗಿನ ಕವಿಗಳನೇಕರು ಇದಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಏನೇ ಆದರೂ ರೂಪ ಮತ್ತು ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ರಾಜಾರಾವ್ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿರುವಂಥ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಯಾವ ಭಾರತೀಯ ಕವಿಯಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲ.*

ಎಂ. ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ
ದಿ ಅಮೆರಿಕನ್ ಸ್ಟಡೀಸ್ ರಿಸರ್ಚ್ ಸೆಂಟರ್, ಹೈದರಾಬಾದ್
ಇವರು

ಸುರೇಶ್ ಜೋಶಿ
ಎಂ. ಎಸ್. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಬರೋಡಾ (ಇಂಡಿಯಾ)

ಅವರೊಡನೆ ಸಮಾಲೋಚನೆ ನಡಸಿ ಬರೆದುದು.

ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದವರು:
ಶ್ರೀ ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾವ್

* K. R. Srinivasa Iyengar: Indian Writing in English, New York: Asia Publishing House 1962 ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಗ್ರಂಥ ವಿವರಣೆಯ ಪಟ್ಟಿ [illegible] ಯಿಂದ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕೆ. ಆರ್. ಎಚ್. ಆಚಾರ್

ಫ್ರಾನ್ಸ್ಝ್ ಕಾಫ್ಕಾನ ದುಃಸ್ವಪ್ನ ಪ್ರಪಂಚ

"ಹತಾಶನಾಗಬೇಡ: ಇಷ್ಟಾದರೂ ನಾನಿನ್ನೂ ನಿರಾಶನಾಗಿಲ್ಲವಲ್ಲ ಎಂದು ಕೂಡ ಕೈ ಚೆಲ್ಲಬೇಡ. ಇನ್ನೇನು ಎಲ್ಲವೂ ಮುಗಿದುಹೋಯಿತು. ಎಲ್ಲವೂ ಬರಿ ಬಯಲು ಎಂದು ಕಂಡಾಗ ಕೂಡ ಯಾವುದೋ ಕಾಣದ ಶಕ್ತಿಯೊಂದು ನಿನ್ನ ಬೆಂಬಲಕ್ಕೆ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ. ನೀನಿನ್ನೂ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಾಳಿ ಬದುಕಿದ್ದಿ ಎಂದು ನಂಬಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅದೊಂದೇ ಸಾಕು." ಓದುಗರಿಗೆ ಜರ್ಮನ್ ಸಾಹಿತಿ ಕಾಫ್ಕನ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಆತನ ದಿನಚರಿಯ ಒಂದು ಭಾಗದಿಂದ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಇದೊಂದೇ ಅವತರಣಿಕೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಫ್ಕಾನಿಗಿದ್ದ ದೃಷ್ಟಿ, ಜೀವನದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳಲ್ಲಿ ಆತನ ಚೈತನ್ಯಪೂರ್ಣ ಪಾತ್ರ, ಜೀವನವೆಂದರೆ ಮಾನವ ಬಾಳಿ ಬದುಕುವ ಒರೆಗಲ್ಲೇ ಹೊರತು ಅದರಿಂದ ಹೇಡಿಯಂತೆ ದೂರ ಓಡಿಹೋಗಬೇಕಾದ ತ್ಯಾಜ್ಯ ವಸ್ತುವಲ್ಲ, ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಗೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರ ಕೊಡಬಲ್ಲುದು. ಕಾಫ್ಕಾನ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಉಸಿರಿಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಹೋರಾಡಿ ಕೊನೆಗೆ ಹತಾಶನಾಗಿ ಕೈಚೆಲ್ಲಿ, ಬಾಳೆಂದರೆ ಕುರುಡ ಹೊತ್ತ ಕೊಡ ಎಂದು ತನ್ನ ಗುರಿಯಿಂದ ಪಲಾಯನ ಹೇಳಿದವನು ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಹಲವರಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಸಾವಿನಸ್ವಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದ ಜೀವನದ ಅಗಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಹಲವಾರು ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಫ್ಕಾ ಚಿತ್ರಿಸಿದುದರಿಂದ ಆತ ನಾಸ್ತಿಕನೆಂದೂ ಹಲವಾರು ಜನ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ನಿಗೂಢ ಸಂಕೇತಗಳು. ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತೂಗಿ ನೋಡಿದಾಗಲೇ ಆ ಸಂಕೇತಗಳ ಗೂಢಾರ್ಥ ಹೊಳೆದೀತು.

ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ನಿಮಿಷವೂ ಅಸಹಾಯತೆ ಒಂಟಿತನದ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಆತನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಸಂಕೇತಗಳು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಬಂದಿವೆ. ಏಕಾಂತವೊಲವು, ಸಹಜೀವನದ ಎದುರು ಶಕ್ತಿಗಳ ಹೋರಾಟವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಏಕಾಂತವೊಲವನ್ನು ದೂರೀಕರಿಸಿ ಸಮಾಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸತ್ವಯುತವಾಗಿ ಬೆರೆಯ ಬೇಕೆನ್ನುವ ಅಭಿಲಾಷೆ ಕಾಫ್ಕಾನಿಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನರಿಯದೆ ಆತನ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅರ್ಥವಾಗಲಾರವು. ಈ ತರಹದ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ "ದುರ್ಗ" (The Castle) ಎನ್ನುವ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಯಕ 'ಕೇ' ಜೀವನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಧುಮುಕಿ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. "ಏಕಾಂಗಿ ಜೀವನದ ದಂಡನೆಗಿಂತ ಇನ್ನೇನೂ ಶಿಕ್ಷೆಯಿರದು" ಎಂದು ಕಾಫ್ಕಾ ತನ್ನ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆಸ್ಕರ್ ಪೊಲಾಕ್‌ಗೆ (Oscar Pollak) ಬರೆದ ಪತ್ರಗಳೊಂದರಲ್ಲಿ "ಅವಮಾನಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬಾಳನ್ನೇ ಕಟ್ಟಿಹಾಕುವುದು ಲೇಸು" ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ತುಂಬು ಜೀವನ ನಡೆಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹಲವಾರು ಸಾಹಿತಿಗಳ, ದಾರ್ಶನಿಕರ ತಲೆತಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇ ಕಾಫ್ಕಾನನ್ನೂ ಎದುರಿಸಿವೆ. ಪರಮಾತ್ಮನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉದ್ದೇಶ, ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶ, ಅದರತ್ತ ಹರಿಯುವ ಮಾನವನ ಅನಂತ ಹೋರಾಟ, ಮತ್ತು ಜೀವನ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಆತನ ತಳಮಳಗಳ ಚಿತ್ರಣವೇ ಕಾಫ್ಕಾನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು.

ಕಾಫ್ಕಾ ಒಬ್ಬ ನಿರಪೇಕ್ಷ ತಾಪಸಿ ಎನ್ನುವುದು ಶುದ್ಧ ತಪ್ಪು. ಜೀವನದಿಂದ ಆತ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದೇನೂ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಇರಬೇಕು, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಪೂರ್ತಿ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಬೇಕೆನ್ನುವ ವಿಚಾರದಿಂದಲೇ ಕಾಫ್ಕಾ ಗಂಭೀರ ಬರಹಗಾರನಾದದ್ದು. ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ವಿಚಾರ–ಭಾವನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಜೊತ್ತಿಟ್ಟು ಬರೆದದ್ದು ಕಡಿಮೆ. ಎಂತಲೇ ತನ್ನ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ಒಂದು ಅಂಶ ಎಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಸಾರಸ್ವತ ಪ್ರಪಂಚದ ಸೇವೆಗಾಗಿ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಸಂಚಯವನ್ನು ಮುಡಿಪಿಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಅಂತಃಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ, ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡಿಗಾಗಿ ದುಡಿಯ ಬೇಕಾದ ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ನಡೆದ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಕಾಫ್ಕಾ ಜರ್ಜರಿತನಾದ. ಸಾಹಿತ್ಯಸಂಗದ ದೇವರ ಪೂಜೆಗೆ ಸಮಾನವೆನ್ನುವ ಆತನ ಭಾವನೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ, ಆತ ಬರೆದುದೆಲ್ಲ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕ, ಓದಲನರ್ಹವಾದ, [illegible] ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಓದುಗರು ತಿಳಿದರು. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬರೆದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಸುಟ್ಟು ಹಾಕಬೇಕೆನ್ನುವ ವಿಚಾರ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕಾಫ್ಕಾನ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಮನುಷ್ಯ, ದೈವ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು ಇವುಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು

ತನ್ನ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗುತ್ತ, ಕಾಫ್ಕಾನಿಗೆ ಆತನ ಸ್ವಾನುಭವವೇ ಈ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಂಕೇತ ತಾವೇ ತಾವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ. ರಹಸ್ಯದಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಸಾರಲು ಕಾಫ್ಕಾ ಹೆಣಗಿದ್ದಾನೆ. ಜಗತ್ತಿನ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಲು, ಇಲ್ಲವೇ ತಾತ್ವಿಕ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸಾರಲು ಯತ್ನಿಸುವ ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಫ್ಕಾ ಸಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳಿಗಾಗಿ ಕತೆಗಾರ ಅವಲಂಬಿಸುವ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದ ನಿಯಮ ಕಟ್ಟಳೆಗಳಿಗೂ ಆತ ವಿಧೇಯನಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವ ನ್ಯಾಯದ ವಿಚಾರ, ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೂ ಆತನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಆತನ ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗಲೇ ಆತ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಶೈಲಿಯ, ರೂಪಕಗಳ, ಪುರಾಣಕಥೆಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಸಮಂಜಸತೆ ನಮಗೆ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ.

'ರೂಪಾಂತರ'ದಲ್ಲಿ (Metamorphosis) ಬರುವ ಬ್ಯಾಂಕಿನ ಗುಮಾಸ್ತನೊಬ್ಬ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಹಾಗೆ ಒಂದು ಮುಂಜಾನೆ ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಹುಳುವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿರುವಿಕೆ: ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ಪ್ರಚಲಿತವಿಲ್ಲದ (ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದರೂ ಮನುಷ್ಯನ ಹಂಬಲಕ್ಕೆ ಬಾರದ) ಕಟ್ಟಳೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ಮುಖ್ಯ ಗುಮಾಸ್ತನೊಬ್ಬನ ಬಂಧನ; ಇಲ್ಲವೇ ಹಳ್ಳಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವವಿರುವ ಕಾಸ್ಲಿನ ಅಭೇದ್ಯ ಮರ್ಮ; ಸ್ವತಃ ತಂದೆಯೇ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಸಾಯಲು ಮಗನಿಗೆ ವಿಧಿಸುವ ಶಿಕ್ಷೆ- ಇಂಥ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳದೆ ಗತ್ಯಂತರವಿಲ್ಲ. ಕಾಫ್ಕಾನ ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರಗಳ, ಪಾತ್ರಗಳ ಮನೋಭೂಮಿಕೆ, ಮನೆ-ಮಠಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು. ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಅಹಂಕಾರ ಮತ್ತು ಆತನ ನೀತಿಪಥದ ಮೇಲೆ ದೈವಾಂಶಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕಗಳು. ಅಜ್ಞಾತ ದೈವಾಂಶದಿಂದ ಆತನಿಗೆ ದುಃಸ್ವಪ್ನ. ಕುರುಡು ವಿಧಿ. ಆ ಅರ್ಥಹೀನ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಮಾನವನ ಅಸಹಾಯಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಫ್ಕಾನನ್ನು ದುಃಸ್ವಪ್ನದಂತೆ ಕಾಡಿದ್ದು. ದುಃಸ್ವಪ್ನದಂತೆ ಭೀಕರವಾದ ಪ್ರಪಂಚದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಅರಿಯಲು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಿಂತ ಕಲ್ಪಕತೆಯೇ ಹಿರಿದಾದ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಕಾಫ್ಕಾ ನಿರ್ಧರಿಸಿದ. ಈ ತರಹದ ಕಲ್ಪನೆ ನಿರಂಕುಶವಾದುದಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪರಿಮಿತಿಯುಂಟು. ಅರ್ಥಸೂಚನೆಯುಳ್ಳದ್ದಲ್ಲ, ಪೂರ್ಣ ಕಲ್ಪನೆ ಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಉದ್ದೇಶಿತ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿದೆ. ಕಾಫ್ಕಾನ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬರುವ ಒಂದೇ ಒಂದು ತೊಂದರೆಯೆಂದರೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ

ಭಾಷೆಯಿಂದುಂಟಾಗುವ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ. ತನ್ನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಮೂರ್ತಸ್ವರೂಪಕೊಡುವ ಮಹದುತ್ಸಾಹವೇ ಆತನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶೈಲಿಯ ಮೂಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲೂ ಆತನ ಅನುಭವದ ಆವರಣವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ನಿರಾಶೆಗೊಂಡ ಕರುಳಿನ ಕೂಗು ಎಂದೆನಿಸಿದರೂ ಸಹ ಕಾಫ್ಕಾನ ಕತೆಗಳೆಲ್ಲ ಧಾರ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ತನ್ನ ಗುರಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಆ ಗುರಿ ಸೇರುವ ದಾರಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ತನಗೊಂದು ಗುರಿ ಇದೆ ಎಂತಲೂ ಗೊತ್ತಿರಲಾರದು. ಅಥವಾ ಅದು ಗೊತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಸೇರುವ ದಾರಿ ಇದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆತನಿಗೆ ತನ್ನ ಅಪರಾಧವೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ, ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾದ ಶಿಕ್ಷೆಯೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ತನ್ನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ದಂಡನೆ ವಿಧಿಸುವವನೂ ಆತನಿಗೆ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಫ್ಕಾ ಚಿತ್ರಿಸಿದ 'ಭೀಕರ ಜಗತ್ತಿ'ನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ತಬ್ಧತೆಯಿದೆ. ನಾಟಕೀಯತೆ, ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದುದರಿಂದಲೇ ಆ ಚಿತ್ರಣ ಭಯಾನಕವಾಗಿದೆ. ಬ್ಯಾಂಕಿನ ಗುಮಾಸ್ತ ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆಲೆ ಅಸಹ್ಯವಾದ ಹುಳುವಾದರೇಕೆ? ಜೀವನದಲ್ಲೂ ಕ್ಷುದ್ರ ಜಂತುವಿನ ಪಾಡುಪಟ್ಟಿರಬಾರದೇಕೆ! ಕಾಫ್ಕಾನ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಪ್ರಪಂಚವೆಂದರೆ ಆಸೆ ಮತ್ತು ಹೆದರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ವಸ್ತು. "ನನ್ನ ಕಥೆಗಳೆಂದರೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು" ಎಂದು ಒಂದು ಕಡೆ ಕಾಫ್ಕಾ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ, "ನನ್ನ ಹೃದಯದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಬೇಕೆಂಬ ಉತ್ಕಟೇಚ್ಛೆಯಿದೆ. ಆ ಭಾವನೆಗಳು ನನ್ನ ಹೃದಯದ ಆಳದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಬರೆಹದಾಳಕ್ಕೂ ಹೋಗಬೇಕು" ಎಂದಂದುಕೊಂಡೇ ಆತ ಲೇಖನಿ ಹಿಡಿದವನು.

ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಕಾಫ್ಕಾ ಪ್ರೇಗ್‌ನಲ್ಲಿ ೧೮೮೩ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ. ಆತನ ತಂದೆ ಸಿರಿವಂತ ಯಹೂದಿ ವರ್ತಕ. ಚಿಕ್ಕ ಮಗುವಿದ್ದಾಗ ಕೂಡ ಕಾಫ್ಕಾ ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಏನೋ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದ. ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳ ಮಮತೆ ಕಾತರಗಳಿಂದ ಕಾಫ್ಕಾ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲೇ ದೂರವಾಗಿದ್ದ. ಅವನು ಜರ್ಮನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾಯಿದೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ. ಜೀವವಿಮಾ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದಿನ ದುಡಿದ. ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊರೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಬರಹದ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸುವುದು ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಅವನಿಗೆ. ತಂದೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಭಾವ ಕಾಫ್ಕಾನ ಮೇಲೆ ತುಂಬಾ ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ತಂದೆಯನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅವನಿಗೆ ಬಹಳ ಭಯ. ತಂದೆಗೂ ಮಗನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಭಿರುಚಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ೧೯೧೪ರಲ್ಲಿ ಫೆಲಿಕ್ ಬಾನರ್ (Felic Baner) ಕೂಡ ಮದುವೆಯು ನಿಶ್ಚಯವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಕೆಲ ದಿನಗಳಲ್ಲೇ

ನಿಶ್ಚಯ ಮುರಿಯಿತು. ಅಸಹ್ಯವಾದ ಅಂತರಂಗದ ಹೋರಾಟ, ವೈವಾಹಿಕ ಜೀವನದ ಬಗೆಗೆ ಹೆದರಿಕೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತೊಂದು ಸಲ ಮದುವೆಯ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡ. ಕೊನೆಗೆ ೧೯೧೭ರಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಕ್ಷಯರೋಗವಿದೆ ಎಂದರಿತು ಮದುವೆಯ ವಿಚಾರ ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟ. ಅನಂತರ ಕೊನೆಯುವರೆಗೂ ಏಕಾಂಗಿ ಜೀವನವನ್ನೇ ಸಾಗಿಸಿದ. ಆಗಲೂ ಸದಾ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯ ಬಗೆಗೆ, ಬಾಳಿನಲ್ಲಿರುವ ಬೆಳಕಿನ ಬಗೆಗೇ ವಿಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಹಲವಾರು ಸಲ ಯಾವುದೋ ಆಳವಾದ ಚಿಂತೆ—ನಿರಾಶೆಗಳ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಬಳಲಿ ಕೊನೆಗೆ ೧೯೨೪ರಲ್ಲಿ ವಿಯೆನ್ನಾದಲ್ಲಿ ತೀರಿಕೊಂಡ. ಕೊನೆಯ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಆರೈಕೆ ಮಾಡಿದವಳು ಪೋಲೆಂಡಿನ ಡೋರಾ ಡಾಯಮಾಂಟ್ (Dora Diamont) ಎಂಬ ಯೆಹೂದಿ ಹೆಣ್ಣು.

ಅವನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಇಷ್ಟು ಸಂಗತಿಗಳು ಕಾಫ್ಕಾನ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಆತ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಮೊತ್ತಮೊದಲು, ತಂದೆತಾಯಿಯರ ಮಮತೆ-ಆರೈಕೆಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದ. ತನಗೂ ತನ್ನ ತಂದೆಗೂ ಇದ್ದ ಅಂತರವನ್ನು ಸದಾ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು-ಕೊಂಡಿರುತ್ತಿದ್ದ. ಕಾಫ್ಕಾ ತನ್ನ ತಂದೆಗೆ ನೂರು ಪುಟಗಳ ಪತ್ರವೊಂದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ನಿರೋಗಿಯಾದ, ಬಲಶಾಲಿಯಾದ, ತೀಕ್ಷ್ಣ ಹಸಿವಿನ, ಎತ್ತರ ಧ್ವನಿಯ, ವಾಕ್ಚತುರನಾದ, ಸ್ವಸಂತುಷ್ಟಿಯ, ಪ್ರಭಾವಿಯಾದ, ಸಮಯೋಚಿತ ಬುದ್ಧಿಯ, ಯಾವ ಕಾರ್ಯ ಕೈಕೊಂಡರೂ ಭರ್ಜರಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೂ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆಯುವ ಮನುಷ್ಯ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ತರಹದ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದಾಗಿಯೇ ಕಾಫ್ಕಾನನ್ನು ತನ್ನ ಅಲ್ಪತೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಸೀಳುತ್ತಿತ್ತು. ತಂದೆಯಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಮಮತೆಯು ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೂ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ತಂದೆಯ ವಿಚಾರವಾಗಿದ್ದ ಆಳವಾದ ಭಯಭಕ್ತಿ, ದ್ವೇಷದಿಂದುದಿಸಿದ ಈ ತರಹದ ತಿಕ್ಕಾಟದ ಸಂಬಂಧ-ದಿಂದಾಗಿಯೇ ಆತನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಬಂಧದ ಚಿತ್ರಣವೇ ಒಡೆದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ತರಹ "ತಂದೆಯ ಸ್ವಭಾವ"ದ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಕಾಫ್ಕಾ ಬರೆದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕತೆ "ತೀರ್ಪು" (The Judgement) . ಈ ಕತೆಗೆ ಮೂಲಾಧಾರ ಆತ್ಮದ ಉದ್ವೇಗದ ಒತ್ತಡ.

"ತೀರ್ಪು" ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಹತ್ತು ಗಂಟೆಯಿಂದ ಬೆಳಗಿನಜಾವ ಆರು ಗಂಟೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅಂತರಂಗದ ಆಗ್ರಹದ ಅಂಕಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಭಾವುಕ ಕಲ್ಪನೆ ನಿರ್ಮಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅಂತರಂಗದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ

ಕ್ರಿಯಾ ನಿರ್ವಹಣೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಭ್ರಾಮಕ ಕಲ್ಪನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತಳಿಯ ಕೆಳಗೇ ಉಳಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಜಾರ್ಜ್ ಬೆಂಡೆಮನ್ ಮತ್ತು ಅವನ ತಂದೆಯ ವೈಮನಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುವುದೇ "ತೀರ್ಪು" ಕತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ. ಈ ಇಬ್ಬರ ಸುತ್ತಲೂ ಆ ತರುಣನ ತಾಯಿ, ಅವನು ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕಾದ ಹುಡುಗಿ, ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಅಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದು ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ರಷ್ಯಾಕ್ಕೆ ಹೋದ ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತ-ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಜಾರ್ಜ್‌ಗೆ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವವಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಹಿಂತಿರುಗೆಂದು ಅವನಿಗೆ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತನಿಂದ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ತನಗಾದ ಲಾಭವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ತನ್ನ ಮದುವೆ ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ: ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರವನ್ನು ಕೈಯ್ಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ತಂದೆಯ ಕೊಠಡಿಗೆ ಹೋಗಿ, ಸೇಂಟ್ ಪೀಟರ್ಸ್ ಬರ್ಗ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತನಿಗೆ ತನ್ನ ಮದುವೆ ನಿಶ್ಚಯವಾದದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಕಡೆಯಲ್ಲಾದರೂ ತಿಳಿಸಿದೆನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅನೇಕ ಮಾನಸಿಕ ಅಂತರ್ಗತ ಪ್ರವಾಹಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ಬಿಸಿಬಿಸಿಯಾದ ಚರ್ಚೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆಯೇ ತಂದೆ ಎದ್ದು ಕುಳಿತು, ತನ್ನ ಅಸಹಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಮಗನನ್ನು "ಮುಳುಗಿ ಸಾಯಿ" ಎಂದು ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಹುಟ್ಟು ತಂದೆಯ ವಿರುದ್ಧ ತನ್ನನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರತಿಬಂಧಕಗಳು ಅಡ್ಡ ಬಂದರೂ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೋತು ತಂದೆಯ ತೀರ್ಪನ್ನು ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾನೆ.

ಕತೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅವ್ಯಕ್ತವಾದದ್ದು, ಭಯಂಕರವಾದದ್ದು, ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದದ್ದು ಕಾಣಬರುವುದು ಇದೇ ಕಥಾನಕದ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ವಾರ್ಥದಿಂದ ಲೋಲುಪತೆಯಿಂದ ವರ್ತಿಸಿದ ಜಾರ್ಜನ ಪಾಪ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಅವನಿಗೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಗುರಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಾದ ಲಾಭಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅನುಮಾನವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸತ್ವದಿಂದ ಅವನು ಮಗನೇ ಆದ್ದರಿಂದ ತಂದೆಯ ಆಜ್ಞೆಗೇನೆ ಕಾಯುತ್ತಾನೆ. (ಕಾಫ್ಕ ಇಂತಹುದೇ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿದ್ದ) ಅವನ ಸ್ವತಂತ್ರ ವರ್ತನೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾರಣಗಳಿಲ್ಲ. ಬದುಕಿನ ಮೇಲಿರುವ ಅವನ ಹಿಡಿತ ತುಂಬ ದುರ್ಬಲವಾದದ್ದು. ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣಪತ್ರ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲದರಿಂದಲೂ ಅವನು ಚಕಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತ್ಮನಿಗ್ರಹವುಳ್ಳ ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಆ ತೀರ್ಪು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ತಂದೆ ಮಗನ ಘರ್ಷಣೆ ಎರಡು ಪ್ರಪಂಚಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ— ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನ ಆಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ, ಮುಖ್ಯಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿರುವ, ಜೀವಂತ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನುಳ್ಳ ತಂದೆಯ ಪ್ರಪಂಚ; ಇನ್ನೊಂದು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಲ್ಲದ,

ಟೊಳ್ಳಾದ, ಲೋಲುಪ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ, ಧರ್ಮದ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿಲ್ಲದ ಜಗದ ಪ್ರಪಂಚ. ಕತೆಯ ಮುಕ್ತಾಯ ಭಯಂಕರವಾಗಿದೆ. ಜಾರ್ಜ್ ಮುಳುಗಿ ಸಾಯುವುದಕ್ಕೆ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನು ಧಡಧಡನೆ ಇಳಿಯುತ್ತ, ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನೇರುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲಸದವಳಿಗೆ ತಾಕಿ, ಆಕೆ ತತ್ತರಿಸುತ್ತ "ಅಯ್ಯೋ ದೇವರೆ" ಎಂದು ಕೂಗುತ್ತಾಳೆ. ಮೇಲ್ಮುಖವಾದ ಮತ್ತು ಕೆಳಮುಖವಾದ ಈ ಎರಡೂ ಚಲನೆಗಳಿಂದ ಅವಳ ಕೂಗು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಹೇಳದೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆಂದು ಕೆಲವರು ಕಾಫ್ಕನನ್ನು ದೂರುತ್ತಾರೆ. ಇದೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥವೇನು? ಕಾಫ್ಕಾನಿಗೆ ಅದು ಅರ್ಥವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಅವರು ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಯಾವ ಮನುಷ್ಯನೇ ಆಗಲಿ ಒಬ್ಬಂಟಿಗನಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸಹಿಸಿಯಾನೆ? ಏಕಾಕಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸಹಿಸಿಯಾನೆ? ಸುತ್ತಲೂ ಇರುವ ಜೀವರ ಮತ್ತು ಭಯಂಕರವಾದದ್ದಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಲು ಸಾಧ್ಯವೆ? ತನ್ನ ಸುತ್ತಲೂ ಅಷ್ಟೊಂದು ಕಷ್ಟ, ನೋವು. ಅಸಂತೋಷ ಇರುವಾಗ ಅವನಿಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಉಳಿಯುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಕಾತರ ಮತ್ತು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಕಾಫ್ಕಾನ ಕತೆಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನೂ ಓದಿದಾಗ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಒಂದೇ ಸಮರ್ಥನೆ ಎಂದರೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದೆ. ಉತ್ತರಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದ್ದರೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಕಾಫ್ಕಾನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುವುದು ಅಸಹಾಯಕತೆ ಮತ್ತು ನಷ್ಟ — ಅವನತಿ, ರಾಕ್ಷಸವೃತ್ತಿ, ಸಾವು ಮತ್ತು ಭಯಂಕರವಾದದ್ದರ ಪ್ರೀತಿ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಾಫ್ಕಾನ ಇಚ್ಛೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ. ಅವನಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ನೋಯುವವರ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ಲೋಲುಪತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಕತೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ ನಡುಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವನು ಅಸಾಧಾರಣ ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು, ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವನು. ಅವರ ಅವನ ಉದ್ದೇಶ ಭಯಪಡಿಸಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. "ರೂಪಾಂತರ" (Metamorphosis) ಎನ್ನುವ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಜ್ ಕಾಫ್ಕನ 'ತೀರ್ಪು' ಕಥೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷದ ಒಂದೆ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ತಂದೆಗೆ ಅಂತರವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಗ್ರೆಗರ್ ಸ್ಯಾಂಸನ್ (Gregor Samsa) ಅದರ ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿ. ಅವನ ತಾಯಿ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿದ್ದೂ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಅವನ ಪ್ರಭಾವ ಕಡಿಮೆ. ಸ್ಯಾಂಸನ ತಂಗಿಗೆ ಪಿಟೀಲು ನುಡಿಸುವುದೆಂದರೆ ಪ್ರಾಣ. ತನ್ನ ಮನೆಯವರ ಇಚ್ಛೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ಸಂಗೀತ

ಶಾಲೆಗೆ ಕಳಿಸಲು ಗ್ರಿಗರ್ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮನೆಯವರೆಂದರೆ ಏನೊ ಒಂದು ದೂರ, ಆತ್ಮೀಯತೆಯ ಅಭಾವ ಅವನಲ್ಲಿ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ತನ್ನ ಬಗೆಗೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಸಮಾಧಾನ. ಇದು ಹುಳದ ಹಾಗಿನ ಅವನ ದುಃಸ್ವಪ್ನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಎದ್ದಾಗ, ತಾನೊಂದು ರಾಕ್ಷಸಗಾತ್ರದ ಹುಳುವಾಗಿರುವುದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ವ್ಯವಹಾರ, ಚಿಂತೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಮನೆಯವರ ದನಿಗಳನ್ನೂ ಗುರುತು ಹಿಡಿಯಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಸದ್ಯದ ರೂಪ ವ್ಯಾಪಾರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ನಡೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಧ್ವನಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹಳ ಪ್ರಯಾಸ ಪಟ್ಟು ತನ್ನ ಕೋಣೆಯ ಅಗುಳಿಯನ್ನು ತೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಕಂಡು ಅವನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳು, ತಂಗಿ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯ ಗುಮಾಸ್ತೆ ಹೆದರಿ ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗುತ್ತಾರೆ. ತಂದೆ ಭಯಂಕರವಾದ ಹೆದರಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಹುಳವನ್ನು ಕೋಣೆಗೆ ಓಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಾದ ನಂತರ ಯಾವಾಗಲೂ ಬೀಗ ಬಿದ್ದ ಗ್ರಿಗರನ ಕೋಣೆಗೆ ಕ್ಲಿಪ್ತಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವನ ತಂಗಿ ಆಹಾರವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಭಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅವನ ಅಮಾನುಷ ರೂಪವನ್ನು ಕಂಡು ಅವನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯತನವೇ ಉಳಿದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನೊಡನೆ ಯಾರೂ ಮಾತಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ತಂಗಿ ತನ್ನ ಕೋಣೆಯನ್ನು ಗುಡಿಸುವಾಗ ಗ್ರಿಗರ್ ಪಡಸಾಲೆಗೆ ಹೇಗೋ ಬಂದದ್ದನ್ನು ನೋಡಿದ ತಂದೆ ಕ್ರೋಧದಿಂದ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಹುಳವನ್ನು ಹೊಡೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಅವನ ತಾಯಿ ಹೊರಗೋಡಿ ಬಂದು ಗ್ರಿಗರ್‌ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬಾರದೆಂದು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಗ್ರಿಗರನ ಜೀವನ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಜೆಯ ಹೊತ್ತು ಅವನ ಕೋಣೆಯ ಬಾಗಿಲನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತಾರೆ. ದೀಪದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ತನ್ನ ಮನೆಯವರನ್ನು ಕೋಣೆಯ ಕತ್ತಲಿನಿಂದ ಗ್ರಿಗರ್ ನೋಡುತ್ತಾನೆ.

ತಂಗಿ ಗ್ರಿಗರ್‌ನನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾರೋ ಮೂವರು ಪ್ರವಾಸಿಗಳು ಆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ವಸತಿಗೋಸ್ಕರ ಬಂದಾಗ ಪಡಸಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ತಂಗಿ ಅವರಿಗೆಲ್ಲ ಊಟ ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ. ಅನಂತರ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ಪಿಟೀಲು ನುಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆ ರಾಕ್ಷಸ ಹುಳ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತನಾಗಿ ಪಡಸಾಲೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದವರು ಬೆಚ್ಚಿ ಬೀಳುತ್ತಾರೆ; ಗ್ರಿಗರ್‌ನನ್ನು ಕೋಣೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲ ಕೊರಗುತ್ತಾ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದಲ್ಲಿ ಗ್ರಿಗರ್ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ.

ಹುಳುವಾಗಿ ಆದ ರೂಪಾಂತರ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಜಾಗೃತಿಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ-ಸದಾಕಾಲ ಗಡಿಯಾರದ ಮುಳ್ಳಿನಂತೆ ಕೆಲಸಮಾಡುವ ಕಾತರಪೂರ್ಣ ಕೆಲಸದಿಂದ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರಿವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ದೈನಂದಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಬರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕತ್ತರಿಸಿ ಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಏಕಾಕಿತನ ಗ್ರಿಗರನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅಳಿಸಿಹೋಗುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಅವನಲ್ಲಿದ್ದ ಒಳಗಿನ ಒಂಟಿತನಕ್ಕೆ ಅವನ ಹೊಸರೂಪ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮನೆಯವರು ಅವನಿಂದ ಬಯಸುವುದರ ಪ್ರಮಾಣ ಕಡಿಮೆಯು. ಹೊರಗೆ ಕಾಣಿಸುವ ಹುಳದ ರೂಪವನ್ನು ಅಜಾಗೃತ ಆತ್ಮದಂಡನೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕೆಂದು ಕಾಫ್ಕನಿಗೆ ಅನಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹುಳದ ರೂಪ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಹ್ಯ ವನ್ನೂ, ದೇಹದ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಹ್ಯವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಗ್ರಿಗರನ ದೈಹಿಕ ಅಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ರೂಪಾಂತರ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತೀರ್ಪು. ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಅಪಾತ್ರವಾದ ಮಾಂಸದ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಫ್ಕನಿಗಿರುವ ದ್ವೇಷವನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೂಲಕ ಕಾಫ್ಕ ಜೀವನವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ದೇವರ ಜೊತೆ ಹೋರಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಜೊತೆಗೇ ಹೋರಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರ ಸ್ಥಾನಗಳಿವೆ. ತೀರ್ಪುಗಳು ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಅಪರಿಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಕಾಫ್ಕ ಹುಳದಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ದೇವರ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರಲಾರದ ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕಿರುವ ಅಥವಾ ನಿರ್ಜೀವ ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಕುಗ್ಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಿಗರನ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದ್ದ ಉತ್ತಮ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಆಸೆಗಳು ರೂಪಾಂತರದಿಂದಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿ ತಲೆ ಎತ್ತುತ್ತವೆ. ಇದು ನಕ್ಷತ್ರಗ್ರಹಗಳ ಸಂಗೀತದಂತೆ ಕೇಳಿಸಿದ ಅವನ ತಂಗಿಯ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಗ್ರಿಗರನ ಘೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ರೂಪಾಂತರ ಅವನ ಮುಕ್ತಿಯ ಹಾಗೆ, ಏಕೆಂದರೆ ವ್ಯಾಪಾರವೃತ್ತಿಯ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಒತ್ತಾಯಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಅವನನ್ನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊಸತೊಂದು ಅರಿವಿಗೆ, ಆಳವಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿದಿನದ ಬದುಕಿನಿಂದ, ಈ ಅಂತರಿಕ ವಿರಹದಿಂದ ಗ್ರಿಗರನಿಗೆ ಮುಕ್ತಿಯೇ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅನ್ನದಿಂದಲೇ ಪೂರ್ಣಬೆಳೆಯುವ ಪ್ರಾಣಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ, ಅತೃಪ್ತ ಆಸೆಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅವನು ಕುದಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಕತೆ ದುಃಸ್ವಪ್ನದ ವಸ್ತುವನ್ನೂ, ಪ್ರಹಸನದ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಗ್ರಿಗರನ ಅಂತರಂಗ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಕಹಿಯಾದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು

ಬಹಿರಂಗ ಜೀವನದ ಒಂದು ಹಾಸ್ಯನಾಟಕ ಅಷ್ಟೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿದ ಜಂತು ಆ ರಾಕ್ಷಸ ಹುಳ. ಇಂತಹ ಪ್ರಪಂಚದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಆ ಪ್ರಾಣಿ ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದು ನಮಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯೇ ವೈಭವಪೂರ್ಣವಾದ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯ ಗುಮಾಸ್ತೆ ಹಾಗೂ ತಾನೇ ಗಣ್ಯರೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಆ ಮೂವರು ಅತಿಥಿಗಳೂ ಹುರುಳಿಲ್ಲದ ಜೀವನದ ಪ್ರಹಸನದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಮನೆಯ ಜನ ಗ್ರಿಗರನ ರೋಗದ ಸೂಚಿಕೆಯ ಒಳಗಿಳಿಯಲಾರದೆ ಅವನನ್ನು ಮನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಮನೆಯಿಂದಲೇ ಹೊರಗಾದ ಕಾಫ್ಕನ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಗ್ರಿಗರನ ತಾಯಿ ಅವನ ಹತ್ತಿರದವಳು ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಫ್ಕನ ತಾಯಿಯೂ ಕೂಡ. ಆದರೆ ಗಂಡನ ಹೆದರಿಕೆಯಿಂದ ತಡೆಹಿಡಿದವಳು. ಗ್ರಿಗರನ ತಂದೆ ಈ ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿ ಏನೋ ಮೋಸವಿದೆಯೆಂದು ಸಂಶಯದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಹುಳದ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಮಗನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬೇಕೆಂದೂ ಆಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರಿಗರನ ದುಃಖ ಹಾಗೂ ಅವನ ಏಕಾಕಿ ಆತ್ಮದ ಹಂಬಲಿಗಳು ಅವನ ತಂಗಿಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೊರಬರುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತ ಹಾಗೆ ಅವನನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಅವನು ಹುಳವಾಗಿದ್ದನೆ? ತನಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಯಾವುದೋ ಅವ್ಯಕ್ತ ಪೋಷಣೆಯ ಕಡೆಗೆ ದಾರಿ ತೆರೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ಅವನಿಗನಿಸಿತು. ಕಾಫ್ಕ ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅವ್ಯಕ್ತ ಪೋಷಣೆಯನ್ನು ಆ ಸಂಗೀತ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಈಗ ಕಾಫ್ಕನ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಅವನ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಪಂಚ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಸ್ವಾವಲಂಬಿಯಾದದ್ದು. ಅವನು ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಟ್ಟಣದ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲೇ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆ ನಗರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ; ಅವಕ್ಕೆ ಹೆಸರಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಕುತೂಹಲಪೂರ್ಣವಾದ ಕಿಟಕಿಗಳಿಂದ ವೃದ್ಧನಾರಿಯರು ನೋಡುತ್ತಾರೆ; ಅರ್ಧ ತಿಂದುಹೋದ ಮೂಗುಳ್ಳ ಹುಡುಗ ಬರುವವನನ್ನು ಪರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ; ಅಸಂಬದ್ಧ ವಾಕ್ಯವಾಡುವ ಮಕ್ಕಳು ಚರಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಿಕ್ಕಿರಿದಿರುವ, ಗಾಳಿ ಇಲ್ಲದ, ಬಣ್ಣವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಪಂಚ ಅದು; ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಕಷ್ಟ. ಅನಾಮಧೇಯರ ನಗರ ಅದು. ಕಥೆಯ ನಾಯಕನ ಹೆಸರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದವರೆಲ್ಲ ನೆರಳ ರೂಪಗಳು. ಬೀದಿಗಳು ಸುರುಳಿಯಂತಿವೆ. ಗಡಿಯಾರ ಯಾರೂ ಕೇಳದ ಗ್ರಾಮಾಫೋನುಗಳು ಹಾಡುವ, ತಮ್ಮನ್ನು [illegible] ಜನಜಂಗುಳಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು [illegible] ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿನ [illegible]

ಕಾಫ್ಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದ್ದವಾದ ಮರದ ಮೆಟ್ಟಿಲು ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬಳು ಸಣ್ಣ ಹುಡುಗಿ ಅಳುತ್ತಾಳೆ, ಮತ್ತೆ ಏದುಸಿರುಬಿಡುತ್ತ ಸರ್ರನೆ ಮಹಡಿ ಏರುತ್ತಾಳೆ.

ಕಾಫ್ಕನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ದುಃಸ್ವಪ್ನಗಳದ್ದೇ ಪ್ರಪಂಚ. ಕಾರಣಬದ್ಧವಾದ ಮತ್ತು ಅಸಹಜವಾದ ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅಸಹಜ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕಾರಣಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತು ಒಪ್ಪಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾತಾಡಬಲ್ಲ. ಈ ದುಃಸ್ವಪ್ನ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿಗಳು ಮುಗ್ಧ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೋಷಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಚ್ಚಿ, ಅಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಕಾಡುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಪ್ರಪಂಚ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಕಾಡದಿದ್ದರೆ ಅವನು ಪ್ರಪಂಚದ ಹಿಂದೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ದುರ್ಗದ ಮಹಾಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಜನರು ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಅಶ್ವವೇಗದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ, ಅವರ ಕುದುರೆಗಾಡಿಗಳು ಹುಚ್ಚು ವೇಗದಿಂದ ಚಲಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರನ್ನು ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ವಿಫಲವಾಗುತ್ತವೆ. ಓಡುವ, ಪಂದ್ಯದ, ಹುಡುಕಾಟದ, ತ್ವರಿತಗತಿಗಳ, ಮೇಲಕ್ಕೇರುವ, ಪ್ರಗತಿಯ ಹಾಗೂ ವಿಗತಿಯ ಪ್ರಪಂಚ ಅದು. ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು ಅನಿಶ್ಚಿತ, ರಕ್ಷಣೆಯಿಲ್ಲದ, ಹೆದರಿಕೆಯ ಮತ್ತು ದುಃಸ್ವಪ್ನದ ಪ್ರಪಂಚ.

“ವಿರಂಗು” (The Trial) ಮತ್ತು “ದುರ್ಗ”ದ (The Castle) ತುಂಬ ಎಲ್ಲಿಗೂ ಮುಟ್ಟಿಸದ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಗಳು, ವಿಶದವಾದ ಆದರೆ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲದ ಚರ್ಚೆಗಳು, ಮತ್ತು ಬಂಜೆ ಉತ್ತರಗಳೇ ತುಂಬಿವೆ. ‘ವಿರಂಗು’ ಎನ್ನುವ ಕಥೆಯ ನಾಯಕ ಜೋಸೆಫ್ ಕೇಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಗುಪ್ತನ್ಯಾಯಸ್ಥಾನವೊಂದು ಅಪಾದನೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗ ಒದಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಯಾವ ಅಪರಾಧವೂ ಅವನ ಮೇಲಿಲ್ಲ. ಸಾಧಾರಣ ಅಳತೆಗೋಲಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಅವನು ಮುಗ್ಧ. ಅವನ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹೋಗಬಹುದಾದ್ದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಹೇಗೋ ಏನೋ ಅವನು ಒಳ್ಳೆಯ ಬದುಕಿನ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾಲಿಸಿಲ್ಲ. ಗುಪ್ತ ನ್ಯಾಯಾಸ್ಥಾನವೊಂದರಿಂದ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಜೋಸೆಫ್ ಕೇಗೆ ಕರೆಬರುತ್ತದೆ. ಕಡೆಗೆ ತೀರ್ಪುಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂವತ್ತನೆಯ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬದ ಮುಂಚೆ ಅವನನ್ನು ಕೈದುಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಮೂವತ್ತೊಂದನೆಯ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬದ ಮುಂಚೆ ಅವನು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬಂಧು ವರ್ಣನೆ ಈ ಸಂದಿಗ್ಧವಾದ ನ್ಯಾಯನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಾನೆ :

ಅನೇಕ ಲಾಯರುಗಳನ್ನೂ, ಅಡ್ವೋಕೇಟರನ್ನೂ ನೋಡುತ್ತಾನೆ; ಒಂದು ಕೊಳಕು ಗಲ್ಲಿಯ ನ್ಯಾಯಾಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಲಂಪಟರು, ಲಂಚಕೋರರು. ಈ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಕೇ ಕೆಲವು ಹೆಂಗಸರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅವರ ಸಾಮೀಪ್ಯ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕೇ ತನ್ನ ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಮತ್ತು ಆ್ಯಕ್ಟಿಂಗ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಇವರ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಘಟನೆಗಳಿದ್ದರೂ ಅವನು ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಬಾಳುತ್ತಾನೆ.

ನ್ಯಾಯಸ್ಥಾನದ ಈ ಹಿಂಸೆ ಕೇನ ಜೀವನ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಜೋಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ವ್ಯವಹಾರ ಜೀವನದ ಶಿಷ್ಟಾಚಾರ ಸ್ಥಿರಪಡಿಸುವ ವರ್ಣರಹಿತ ಉದ್ದೇಶ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ಕಾಗದ ಪತ್ರಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಹಾಕುವುದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮನಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಾದ, ಹೀಗಾಗಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದ ಸಂಗತಿಗಳ ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆ ಇದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾವು ಅರ್ಥವಾಗದ್ದಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಜಾಗೃತ ಚೇತನದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೇ ದಂಗೆಯೆದ್ದರೂ ಸುಪ್ತಚೇತನದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಕಿವಿಗೊಡುತ್ತಾನೆ. ನ್ಯಾಯ ಕೃತಕವೆಂದು ಕೇ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚ ಅಕ್ರಮವಾದದ್ದು, ಕುರುಡು ವಿಧಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಾಗದ ಬದುಕಿನ ಅಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳು. ಪ್ರಪಂಚದ ಹೊರೆಯನ್ನಾಗಲೀ. ಅಥವಾ ತನ್ನ ಆತ್ಮದ ಹೊರೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊರುವುದರ ನಿರಾಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಸೋಲಿದೆ. ನ್ಯಾಯಾಸ್ಥಾನದ ಆಳ ಅಳೆಯಲಿಕ್ಕಾಗದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಅನೇಕ ಸಾರಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಾರ್ಥಲಂಪಟ, ಲಂಚಕೋರ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಈ ನ್ಯಾಯಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ ಸತ್ತುಹೋದ ಅಥವಾ ಸಾಯುತ್ತಿರುವ ಸುದ್ದಿ. ದೈವಿಕವಾದದ್ದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇನೋ ತಪ್ಪಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಕಡೆಗೂ ಕೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.

'ನ್ಯಾಯದ ಮುಂದೆ' ಎನ್ನುವ ದಂತಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ದೇವರ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಫ್ಕ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ದಂತಕಥೆ ನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಬಯಸುವ ಒಬ್ಬನ ಕತೆ. ನ್ಯಾಯದ ಮುಂದೆ ನಿಂತಿರುವ ದ್ವಾರಪಾಲಕ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ, ಆಮೇಲೆ ಅದ ಕೊಟ್ಟರೂ ಕೊಡಬಹುದು. ದ್ವಾರಪಾಲಕ ಬೇಕಾದರೆ ಒಳಗೆ ಹೋಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಿ, ಒಳಗಿನ ಭಯಂಕರ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮನುಷ್ಯ ವರ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ಕಾಯುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿ ಮಂದವಾಗುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ "ನ್ಯಾಯದ್ವಾರದಿಂದ" ಬರುವ ಬೆಳಕೊಂದು ಜಾಜ್ವಲ್ಯಮಾನವಾಗಿ ಉರಿಯುವುದನ್ನು

ಅವನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಸಾಯುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಅವನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ನ್ಯಾಯದ ಕಡೆ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಇಷ್ಟು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಅಪ್ಪಣೆ ಪಡೆಯಲು ನಾನೊಬ್ಬನೆ ಕಾಯುತ್ತಿರುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ?" ದ್ವಾರಪಾಲಕನ ಉತ್ತರ ಹೀಗಿದೆ: "ನೀನೊಬ್ಬನ ಹೊರತು ಉಳಿದವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಹೇಗೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ? ಈ ಬಾಗಿಲು ನಿನಗಾಗಿಯೇ ಮಾಡಿದ್ದು, ನಾನೀಗ ಬಾಗಿಲನ್ನು ಮುಚ್ಚುತ್ತೇನೆ." ದ್ವಾರಪಾಲಕ ಭೇದಿಸಲಾಗದ, ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಿಮಿಷವೂ ನ್ಯಾಯದ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುವುದು ಕಷ್ಟ. ಗುರಿ ಇದೆ, ಆದರೆ ದಾರಿ ಇಲ್ಲ. ಆ ಮನುಷ್ಯನ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೊರತೆ ಶ್ರದ್ಧೆ; ಈ ಶ್ರದ್ಧೆಯು ಜೀವನಕ್ಕೆ ದೇವರನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ದೇವರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದದ್ದು. ಒಂದು ಕಡೆ ಕಾಫ್ಕ ಈ ರೀತಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ: "ಕಡಿವಾಣವಿಲ್ಲದ ಶ್ರದ್ಧೆಯು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗಲೆ ಪ್ರವಾದಿ ಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಮನುಷ್ಯನ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ದ್ವಾರಪಾಲಕನ ಹೆದರಿಕೆ. ಯಾರು ಶತ್ರು, ಕೆಡಕುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಆರಿಸುತ್ತಾನೊ ಅವನಿಗಾಗಿಯೇ ಪ್ರಪಂಚ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು. ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಾಗವೆಂದರೆ "ಈ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯ ಬಂಧನದಲ್ಲಿದ್ದೇನೆ ಅಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಲೂ ಪ್ರತಿಬಂಧನವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ; ಭಾರ ಮನಸ್ಸು. ಪುಂಡತನ, ಅನಾರೋಗ್ಯಭಾವನೆ, ವೈದಿಯ ಜ್ವರಪೀಡಿತ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಅವನನ್ನು ಬಾಧಿಸುತ್ತವೆ; ಯಾವ ಸಾಂತ್ವನವೂ ಅವನನ್ನು ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾಶವೀ ಸಂಗತಿಯಾದ ಬಂಧನದಲ್ಲಿ ತಲೆಬಿಡಿಸುವ ಸಮಾಧಾನ. ಕೇವಲ ಹಗುರವಾದ ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬೇಕಾದದ್ದೇನು ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಆತ ಉತ್ತರ ಹೇಳಲಾರ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಅವನ ಘಟ್ಟಿಯಾದ ತೀರ್ಮಾನ."

ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕಾಫ್ಕನ ಕತೆಗಳ ನಾಯಕ: ಆದರೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವನು ಗುಲಾಮತನದ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿರುವುದು. ಅವನು ಹುಡುಕುವುದು ದೇವರ ನಂಬಿ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಿಯನ್ನಲ್ಲ; ಆದರೆ ತನ್ನ ಹಕ್ಕನ್ನು ಅಥವಾ ಶಕ್ತಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಚೌಕಶಿಯನ್ನು. "ಬಿರಂಗು" ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೇಂದ್ರ ವಾತಾವರಣ ಮುಖ್ಯ ಗುಮಾಸ್ತೆಯೊಬ್ಬನ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನ ಮೂಲಕ ಕಾಣ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿ ನಿಮಿಷವೂ ಹೊರಗಿನ ಜೀವನದ ಶೂನ್ಯಗತಿಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇದು ನಾಯಕನ ಒಳಮನಸ್ಸಿನ ಬರೆಯುವ ಕಾಫ್ಕನ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ. ಯಾರ ಕಣ್ಣಿನ

ಮೂಲಕ ನಾವು ಉಳಿದ ಜನಗಳನ್ನು ಆಗೀಗ ನೋಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಆ ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾದ ನಾಯಕ ಒಬ್ಬಂಟಿ, ಜೇಡಿಯ ಪ್ರಾಣಿ. ಶಕ್ತಿಗಳು ಅವನಿಗೆ ದುರ್ಭೇದ್ಯವಾದವು. ಹೆಂಗಸರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಅವನೆಂದೂ ಸಲೀಸಾಗಿ ಇದ್ದವನಲ್ಲ. ಅವನನ್ನು ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಶಿಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವನಿಗೆ ನ್ಯಾಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ. ಆದರೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳು, ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗಳು. ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿದ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಯಾವುದು ನ್ಯಾಯಮಾರ್ಗವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅವನು ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಅರಸುವವನು. ಸಾರ್ತ್ರ್ (Sartre) ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ "ನಾವು ಅಜ್ಞಾತದ ತೀರದಲ್ಲಿ ವಿಚಿತ್ರ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದ್ದೇವೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನಂತರ ಇನ್ನೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಆ ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನು ಪುನಃ ರಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಶಕ್ತರಾಗಿದ್ದೇವೆ; ಆ ಪ್ರಾಣಿ ನಾವೇ ಆಗಿದ್ದೇವೆ."

ಕಾಫ್ಕನಲ್ಲಿ ಘಾತುಕ ಕಲ್ಪನೆ ಉದ್ದೇಶಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಸಾಧನಗಳ ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಗದ್ದಲದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ತನ್ನನ್ನೇ ಸಾಧನವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸ್ಥಾಪನೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮರೆಸುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಧನಕ್ಕೆ ಪುನಃ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇದು ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಸಮಾಕಾಲ ನಾವು ಕೊನೆಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕೆ ಶಕ್ತವಾದ ಇನ್ನೂ ಒಂದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವನ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ಗುಮಾಸ್ತೆಗಳು. ಅಡ್ವೊಕೇಟರು, ನ್ಯಾಯಾಧಿಪತಿಗಳು ಮತ್ತು ಹಳ್ಳಿಗರು-ಎಲ್ಲರೂ ನಾಯಕ ತನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಮುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಬಂಧಕಗಳು. "ಬಿರಂಗು"ವಿನ ನಾಯಕ ದೊಡ್ಡದೊಂದು ನಗರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಸ್ತೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾದು ಮನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಂದಿಗೂ ಅವನಿಗೆ ಕಾಡುಗಳ, ಹೊಲಗಳ ನೋಟವೇ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಪಟಾಂಗಣದ ವ್ಯೂಹಗಳು, ಬಾಗಿಲುಗಳು, ಸೋಪಾನಗಳು ಎಲ್ಲಿಗೂ ಒಯ್ಯುವುದಿಲ್ಲ: ಕೈಮರಗಳು ಶೂನ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ರಸ್ತೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಗಣಿತ ಚಿಹ್ನೆಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲ.

"ದುರ್ಗ" ಕಾಫ್ಕನ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ತುಂಬ ತೀವ್ರವಾದದ್ದೆ, [illegible], ದೃಷ್ಟಾಂತವೂ ಕೂಡ. "ಬಿರಂಗು"ವಿನ ನಾಯಕ ಜೋಸೆಫ್ ಕೆ. ಆಗಿದ್ದ; ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಯಕ ಬರೀ ಕೆ. (K). ಅದರ ಅಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಹೆಸರು ಅಮೂರ್ತವಾದ. ಅನಾಮಧೇಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ [illegible] ಈ ನಾಯಕನಿಗೆ ತಾನು ಯಾರು. ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿ ಯಾರು ಎನ್ನುವುದೂ

ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಮುಖವಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಿಗೆ ಅಂಕಿತನಾಮವೂ ಇಲ್ಲ, ಇವರು ನಾಯಕರಲ್ಲ, ಪ್ರತಿನಾಯಕರು. ಕತೆಯ ವಸ್ತು ಬಹಳ ತೆಳುವಾದದ್ದು. K ಅಕ್ಷರದಿಂದ ಹೆಸರು ಆರಂಭವಾಗುವ ಯಾವನೋ ಒಬ್ಬ—ಅವನು ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದನೆಂಬುದಾಗಲಿ ಅಥವ ಅವನ ಪೂರ್ವಸ್ಥಿತಿ ಏನಿತ್ತೆಂಬುದಾಗಲಿ, ಆತನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ—ಒಂದು ದುರ್ಗದ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಅವನನ್ನು ಸರ್ವೇಯರಾಗಿ ನೇಮಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ಅವನ ನಂಬಿಕೆ. ದುರ್ಗಕ್ಕೆ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ಕೆಲವು ಸಂಬಂಧಗಳು ಅವನಿಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಎರಡು ಕಾಗದಗಳು ಮತ್ತು ಟೆಲಿಫೋನ್ ಕರೆ ಅವನಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಅದಾದ ಮೇಲೆ ಭೂಮಿಯ ಅಳತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಏನೂ ತಿಳಿಯದ ಇಬ್ಬರು ಕೆಳಗಿನವರು ಅವನನ್ನು ಬಂದು ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು K ನ ಸೌಕರ್ಯವನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೂ K ಗೆ ಪೂರ್ಣನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ದುರ್ಗದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಭೇಟಿಮಾಡಿ ಅವರಿಂದ ಪುರಾವೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಳ್ಳಿಯವರು K ನನ್ನು ಸರ್ವೇಯರ್ ಆಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ನಿನ್ನನ್ನು ಸರ್ವೇಯರ್ ಆಗಿ ನೇಮಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ನೀನು ಹೇಳುತ್ತೀಯ. ಆದರೆ ದುರದೃಷ್ಟದಿಂದ ನಮಗೆ ಸರ್ವೇಯರ್ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ........ನಮ್ಮ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಜಮೀನುಗಳ ಮೇರೆಗಳು ಗುರುತಾಗಿ ರಿಜಿಸ್ಟರ್ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ........ಆದ್ದರಿಂದ ಸರ್ವೇಯರನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾದರೂ ಏನು ?" ಎಂದು ಹಳ್ಳಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ K ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾಫ್ಕ ಈ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಕ್ರೂರವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. K ಎಲ್ಲ ತರಹ ವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನೊಂದು ದುಷ್ಟ ವ್ಯೂಹದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. "ಸಂಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದ ಹೊರತು ಅವನು ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾರ: ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದ ಹೊರತು ನಿಶ್ಚಿತವಾದದ್ದನ್ನು ಕಾಣಲಾರ." ಆದರೂ ಪ್ರಪಂಚದ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದೊಂದು ಸಂಬಂಧವೂ ಅವನ ಹುಡುಕಾಟದ ಅಣಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದುರ್ಗದ ಜೊತೆಗೆ K ನ ಸಂಬಂಧಗಳು ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯ ತುಣುಕುಗಳು ಎಂದು ಹಳ್ಳಿಯವರ ಎಣಿಕೆ. "ನೀನು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಒಂದು ಸಾರಿಯೂ ನಮ್ಮ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ನಿನ್ನ ಸಂಬಂಧಗಳೆಲ್ಲ ಭ್ರಮೆ. ನಿನ್ನ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ನೀನು ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಿಜವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೀಯೆ."

ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ. K ಯು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿರುವಿಕೆಯನ್ನು ದುರ್ಗದವರು ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ತಾನು ಎಂದೂ ಕಾಣದ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರಿ ಕ್ಲ್ಯಾಮ್‌ನಿಂದ

(Klamm) ಅವನಿಗೆ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಕಾಗದಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಕ್ಲ್ಯಾಮ್ ಭೂಮಿ ಅಳೆಯುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸು ಎಂದು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು K ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದ ಹಾಗೆ ಪಾಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ದುರ್ಗದ ಬಾಗಿಲು ಅನಂತವಾಗಿ ಮುಚ್ಚಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಕೊನೆಮುಟ್ಟಿದರೂ K ಯ ಸ್ಥಿತಿ ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಎಡೆಗೊಡುತ್ತದೆ. ಅವನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಯಾರೂ ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಳಗೊಳಗೇ K ಲಕ್ವ ಹೊಡೆದವನ ಹಾಗೆ ನಿರಾಶನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲು ಕ್ಲ್ಯಾಮ್ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಫ್ರೀಡಾಳನ್ನು (Frieda) ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹಣವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಕ್ಲ್ಯಾಮ್‌ನಿಗೆ ಫ್ರೀಡಾನ್ನ ಕೊಟ್ಟುಬಿಡಬಹುದೆಂದು ಅವನ ಲೆಖ್ಖಾಚಾರ. ಅವಳ ಮೂಲಕ ದುರ್ಗಕ್ಕೆ ದಾರಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಬಹುದೆಂದು ಅವನು ಅಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಒಂದು ಭ್ರಮೆ. ತನ್ನ ಮುಕ್ತಿಗೋಸ್ಕರ ಫ್ರೀಡಾನ್ನ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗುಂಡಿಗುಂಡಿಯಾಗಿ ನಿಂತ ಬೀರ್ ನಡುವೆ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪಾನಗೃಹದಲ್ಲಿ ಅವರ ಪ್ರೇಮ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯಾಗಲಿ, ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಲಿ ಕಾಣದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕಾಫ್ಕನ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ದಯೆ ಇಲ್ಲದ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಬದುಕುವವನು. ದುರ್ಗದ ಒಳಗಿರುವವರು ಯಾರೆನ್ನುವುದು ಈಗ ಏಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದೆಂದರೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ತಾತ್ಸಾರ. ಅವರ ಸೇವಕರು ಆ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಪಿಡುಗಿನ ಹಾಗೆ. ಕೆಲವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರು ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ ಆ ದುರ್ಗ ದೈವಿಕ ದಿಗ್ದರ್ಶನವನ್ನಾಗಲೀ, ಅಥವಾ ಸ್ವರ್ಗವನ್ನಾಗಲೀ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. Kಗೆ ತಾನು ಗೆಲ್ಲಬೇಕಾದ ಒಂದು ವಸ್ತು, ಇನ್ನೊಂದು ಶುದ್ಧ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಅವನ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕಿರುವ ಅಡ್ಡಿ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಶತ್ರುಭಾವವುಳ್ಳ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮದ ಹೋರಾಟ, ಸುತ್ತಲೂ ಹಬ್ಬಿರುವ ದುಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳ ಎದುರು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪರಾಜಯದ ವಿಷಾದ.

"ದುರ್ಗ"ದ ಸಂದೇಶದ ಪ್ರಧಾನ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಸಾಧಾರಣವಾದ ಒಂದು ಸಂದೇಶವೆಂದರೆ ಕಳಿಸುವವನೊಬ್ಬ, ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವವನೊಬ್ಬ, ಮತ್ತು ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನೊಬ್ಬ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ದುರ್ಗ"ದ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅಂತರಾರ್ಥವಿಲ್ಲದ, ಕಳಿಸುವವನಿಲ್ಲದ ಸಂದೇಶಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡುತ್ತವೆ. ಬಾರ್ನಬಸ್ (Barnabas) ಎನ್ನುವ ದೂತ ಕ್ಲ್ಯಾಮನ ಸಂದೇಶವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಎಷ್ಟೊಂದು ದೂರ ಹೋಗಬೇಕೆಂದರೆ K ಗೆ ಅದು ಮುಟ್ಟುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಪ್ರಯಾಣದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಂದೇಶ ಬದಲಾಗಲೂ ಬಹುದು.

ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಖಾಸಗಿ ಸೇವಕರನ್ನು ಸ್ವೀಕರನ್ನು ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯಾಧಿಪತಿಗಳನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸಬೇಕು, ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಬೇಕು. ಕಾನೂನು ಸಂದಿಗ್ಧವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಅರ್ಥಹೀನವಾದದ್ದು. ಆದರೂ ಯಾರೂ ಅದರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೇ ಅದನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಏನೆಂದು ಯಾರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಯಾರಿಗೂ ಅದು ತಿಳಿದಿಲ್ಲವೆಂದು ಊಹೆಗೂ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಓದುಗ ನಾಯಕನ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತ, ನಾಯಕ ಅರಿವಿನಿಂದ ಅರಿವಿಗೆ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾನೆ. "ದುರ್ಗ" ದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನೇ ವಿಚಿತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಅವನ ಭೂಮಾಪನದ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೇನೂ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಆ ಅಸಹನೀಯ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಮೊಂಡುತನದಿಂದ ಅವನು ಉಳಿಯುವುದೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಮಗೆ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆ ಮಾಹಿತಿಯಿಲ್ಲ. ಈ ಗುರಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಎಲ್ಲ ತ್ಯಾಗಕ್ಕೂ ಸಿದ್ಧ. ಅಷ್ಟು ತ್ಯಾಗ ಯೋಗ್ಯವಾದದ್ದೆ ಎಂದು ಓದುಗ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ.

ಕಾಫ್ಕ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ತಲೆಕೆಳಗಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. K ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಓದುಗನನ್ನು ಮುಳುಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದ ಯಾವುದೋ ಒಂದರ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಕತೆ ಗೂಢವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಾಫ್ಕನ ಭ್ರಾಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿನ ಆಸಕ್ತಿಗೆ, ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಏಕಾಂಗಿ. ತನ್ನ ಜೀವನವನ್ನು ತಾನೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವನು, ತಾನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕಾನೂನಿಗೆ ತಲೆಬಾಗುವವನು ತಾನೇ ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ತನಗೆ ಹೊಸಬನಾಗಿ, ಬಲಿಯ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗಿ, ತಲೆಗಡುಕನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾನವೀಯ ಇಚ್ಛೆಗಳನ್ನು ಮೀರುವುದಕ್ಕೆ ನಾವು ಸುಮ್ಮನೇ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕಾಫ್ಕ ನಮ್ಮ ಮಾನವೀಯ ಜೀವನ ಅನಂತವಾಗಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ದೈವಿಕವಾದದ್ದರಿಂದ ತೊಂದರೆಗೊಳಗಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವನಿಗೆ ದೈವಿಕವಾದದ್ದರ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇರುವುದೇ ಕಾರಣ. ಅದು ನಮ್ಮ ಕೈಮೀರಿದ್ದು ಅಷ್ಟೆ.

[illegible] ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ಬರಬಹುದಾದ ಮುಕ್ತಿಯ ಕಡೆಗೂ ಕಾಫ್ಕ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. 'ಟ್ರಯಲ್' ನಲ್ಲಿ K ಅಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಕುಮಾರಿ ಬರ್ಸ್ಟನರ್ (Burstner), ಶ್ರೀಮತಿ ಗ್ರುಬಾಕ್ (Frau Grubach) ಮತ್ತು ಕುಮಾರಿ ಮಾಂಟಾಗ್ (Fraulein Montag) ಮೂಲಕ ಭೇಟಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಒಬ್ಬಂಟಿತನದಿಂದ, ವಿಫಲತೆಯಿಂದ ಕ್ಷಣಿಕ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಹೊರತು ಶಾಶ್ವತವಾದ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಅವನು ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. "ದುರ್ಗ" ದ ನಾಯಕನದ್ದೂ ಇದೇ ತರಹದ ಪ್ರಯತ್ನ. ಅವನು ದುರ್ಗದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು

ಬಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಫ್ರೀಡಾ ಮೂಲಕ ಭೇಟಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಅಧಿಕಾರಿಯಾದ ಕ್ಲ್ಯಾಮ್ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವಳು. ಆತ Kಯು ಕಾಣದ, ಸಿಗದ ಉಚ್ಚ ಅಧಿಕಾರಿ. K ಮೊದಲ ಸಾರಿ ಬಾರಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಅವಳ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೆಳಗ್ಗೆ ಆಕೆ ತನ್ನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು K ಉಳಿದುಕೊಂಡ ಹೋಟಲಿಗೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಫ್ರೀಡಾಳಲ್ಲಿ ದುರ್ಗದ ಗುಪ್ತಸಂಬಂಧಗಳು ತೆರೆಯುವುದನ್ನು K ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ದೇವರಿಲ್ಲದ ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ದುಃಸ್ವಪ್ನದಂತಹ ಬದುಕಿನ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಫ್ಕ ತೊಡಗಿದ್ದಾನೆ. ಕರಾಳ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಭಯ ಭ್ರಾಂತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲದರಿಂದ ನಾವು Joseph K. K, Karl Rossman, Gregor Samsa, George Bendemann ಮುಂತಾದವರಿಗೆ ಮುಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆ? ಕಾಫ್ಕನ ಉತ್ತರ ಖಚಿತ ವಾದದ್ದು : K ಗ್ರಾಮ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾದಂತೆ ಕಾಳಜಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸುತ್ತಲೂ ಇರುವ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಯಾರು ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಾರೋ ಅವರಿಗೆ, ಮತ್ತು ದೇವರ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ವದ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ವಾಗಿ ಹೋರಾಡುವವನಿಗೆ ಕೂಡ ಮುಕ್ತಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆ.

[ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಶ್ರೀ ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ, ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ವನಮಾಲಾ ಆಚಾರ್ ಇವರ ನೆರವಿನಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದು.]

ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರು :

ಪಿ. ನರಸಿಂಹಭಟ್ಟ;

ಸಾಗರದ ಲಾಲ್ ಬಹಾದೂರ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಎಚ್. ಎಸ್. ಬಿಳಿಗಿರಿ; ಎಂ. ಎ.

ಡೆಕ್ಕನ್ ಕಾಲೇಜು, ಯರವಾಡ ಪೂನಾ-೬.

ಹೆಚ್. ಜಿ. ಸಣ್ಣಗುಡ್ಡಯ್ಯ ;

ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು ಗವರ್ನಮೆಂಟ್ ಕಾಲೇಜ್, ತುಮಕೂರು.

ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ ;

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜು, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ, ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ಬಿಚ್ಚು ಎಂಬ ಕವನ ಸಂಕಲನವನ್ನೂ. ಬಿರುಕು ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ;

ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಪೂರ್ಣಪ್ರಜ್ಞ ಕಾಲೇಜು, ಉಡುಪಿ.
ಮುಗುಳು, ಹೇಳತೇನ ಕೇಳ ಎಂಬ ಕವನ ಸಂಕಲನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, "ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯ" ಎಂಬ ಜಾನಪದ ಗೀತೆಯ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. "ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ"ಯ ಮೇಲೆ "ಮನ್ವಂತರ"ದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ್ ;

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಸಂತ್ ಜೇವಿಯರ್ ಕಾಲೇಜು, ಮಾಪ್ಸ, ಗೋವ. ಇವರು ಬರೆದ "ನಿಮ್ಮ ಪ್ರೇಮಕುಮಾರಿಯ ಜಾತಕ" ಎಂಬ ಕವನ ಸಂಕಲನ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ.

ಡಾ|| ಎಂ. ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ;

ದಿ. ಅಮೆರಿಕನ್ ಸ್ಟಡೀಸ್ ರಿಸರ್ಚ್ ಸೆಂಟರ್, ಹೈದರಾಬಾದ್.

ಕೆ. ಆರ್. ಎಚ್. ಆಚಾರ್ ;

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು, ಲಿಂಗರಾಜ ಕಾಲೇಜ್, ಬೆಳಗಾವಿ.

SAKSHI October 1967

Quarterly

Publishers :

Sakshi & Kavita
Sagara Mudrana
Sagara :: Mysore State